Hebbels Verhältnis zur Welt des Gegenständlichen und zur bildenden Kunst

✱

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
hohen philosophischen Fakultät
der
Universität Basel
vorgelegt von
FRITZ WEISS
aus Basel.

✣

Frobenius A. G. Basel
Schweizerische Gesellschaft für graphische Kunst
1919

Hebbels Verhältnis zur Welt des Gegenständlichen und zur bildenden Kunst

✱

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
hohen philosophischen Fakultät
der
Universität Basel
vorgelegt von
FRITZ WEISS
aus Basel.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

❖

Frobenius A. G. Basel
Schweizerische Gesellschaft für graphische Kunst
1919

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der Philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Professor Dr. Zinkernagel.

Basel, den 28. November 1918.

Prof. Dr. E. PFUHL
Dekan.

Auf Grund des Fakultätsbeschlusses betreffend zeitliche Erleichterung des Dissertationsdruckes werden nur Einleitende Betrachtung, Kapitel IV und Schlussbetrachtung in extenso, die übrigen Kapitel auszugsweise gedruckt. — Zwei vollständige Exemplare der Dissertation, maschinengeschrieben, sind auf der Universitätsbibliothek deponiert.

Meinen Eltern und meiner Braut.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548209_0063

Vorbemerkung.

Die chronologische Anordnung und die Abteilung der einzelnen Kapitel nach Aufenthaltsorten: Hamburg-Heidelberg, München, Paris (Kopenhagen), Italien, Wien bedarf keiner besonderen Rechtfertigung; beides ergab sich von selbst, da es sich ja nicht um die bloss allgemeine Erkenntnis der Eigenart eines Verhältnisses, sondern um die Feststellung einer event. Entwicklung handelte.

Innerhalb der einzelnen Kapitel erforderten sowohl die Stoffumgrenzung (Natur, bildende Kunst) als auch die Art der Behandlung (Stellung des Menschen Hebbel zu den beiden Stoffgebieten und Stellung des Dichters dazu) folgendes Dispositionsschema: In jeweilen zwei Hauptabschnitten kommt das Verhältnis des Menschen Hebbel zur Natur und dasjenige zur bildenden Kunst zur Sprache; jedem dieser Hauptabschnitte folgen in Form von Anhängen Unterabschnitte, die in entsprechender Weise Aufschluss geben sollen über gewisse Zusammenhänge, die bestehen zwischen Dichtungsgattungen und auch einzelnen Dichtungen Hebbels einerseits und den beiden Stoffgebieten andererseits. Diese Zwei- resp. Vierteilung der einzelnen Kapitel, die in sich selbst geschlossen sind, wiederholt sich mit notwendiger Regelmässigkeit für jeden neuen Zeitabschnitt.

Inhaltsverzeichnis.

Vorbemerkung 5
Einleitende Betrachtung 7
Erstes Kapitel: Hamburg-Heidelberg 19
Zweites Kapitel: München 20
Drittes Kapitel: Kopenhagen-Paris 22
Viertes Kapitel: Italien
1. Teil: Verhältnis zur Welt des Gegenständlichen 24
Anhang 1: Lyrik 48
2. Teil: Verhältnis zur bildenden Kunst 58
Anhang 2: Epigramme und Sonette 66
Fünftes Kapitel: Wien 70
Schlussbetrachtung 72

Siglen.

Der Arbeit wurden zu Grunde gelegt:

W I—XII Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard Maria Werner. Berlin, Behr's Verlag 1901—1907. 1. Abteilg. Werke.

T I—IV dito. 2. Abteilg. Tagebücher.

B I—VIII dito. 3. Abteilg. Briefe.

Einleitende Betrachtung.

Es mag wohl auf den ersten Blick seltsam erscheinen, bei Hebbel, der als konstruktiver Dramatiker und spekulativer Denker sattsam bekannt ist, ein Verhältnis aufdecken zu wollen, das zu abstrakter Spekulation und Konstruktion den schärfsten Gegensatz bildet: das Verhältnis nämlich zum gegenständlichen Objekt, zur Natur und zur bildenden Kunst. Ich gestehe offen, dass nach flüchtiger Durchsicht des an sich allerdings nicht gerade spärlichen Materials mir ein anderes Bild vor Augen schwebte, als dasjenige, das die Untersuchung nun bieten wird. Dennoch bleibt der Irrtum ein verzeihlicher.

Schon die Kritik Hebbelscher Werke und Anschauungen tut sich von der Zeit ihres ersten Entstehens an bis heute genug daran, den Bilderreichtum der Hebbelschen Ausdrucksweise hervorzuheben und sogar bis zu dem Bilderreichtum der Gedankenwelt auszudehnen. Sie gesteht demnach der Sprache die Fähigkeit zu, in der bildenden Kunst, die der blossen Anschauung zunächst genügt, ein Aequivalent zu finden für das, was sie auszudrücken sich bestrebt. Sie anerkennt also einen gewissen Zusammenhang, beziehungsweise eine Einwirkung des einen Kunstgebietes auf das andere.[1])

Dann fällt der Kritik auch das enge Verhältnis von Erlebnis und Dichtung auf. Bald empfindet man es als «*einen unheimlichen Eindruck*»,[2]) von Hebbel «*fortwährend an den Kirchhof .... erinnert zu werden*»; bald gilt, in der «*Julia*» z. B., «*die Freude am Grassen und Widrigen, an Würmern und Leichen*»[3]) als Hebbels Liebhaberei; bald wird aus-

[1]) Dr. H. Wütschke: Hebbel in der zeitgenössischen Kritik. Berlin. Behr's Verlag 1910.
[2]) Wütschke a. a. O. S. 21 (= Telegraph 1842 No. 204, Gutzkow).
[3]) Wütschke a. a. O. S. 52 (= Blätter f. Lit. Unterhaltg. 1851, Bd. II, No. 130, Henneberger).

drücklich bemerkt, dass der Dichter seine Helden «*sich beständig in Vorstellungen der Verwesung bewegen lässt*».[1]) Dies alles lässt sich zumeist auf die frühesten, unglücklichen Lebensumstände zurückführen. Doch bildet das Kirchhofsmilieu nur einen Teil dessen, was aus seiner Erlebniswelt abgeleitet wird. Erfreulicher ist jene Kritik, die sich durch ein Werk veranlasst sieht, sich über die Grenzen von Malerei und Poesie auszulassen[2]); oder jene, die Hebbel in Parallele zu Michelangelo und in Gegensatz zu Raphael stellt.

Aber nicht allein die Persönlichkeit unseres Dichters wird in lockere Beziehung zum Gegenständlichen der ihn umgebenden Verhältnisse gebracht, sondern auch sein Werk. Er gefällt, wenn er «*seinen Dithmarscher knorrigen Humor in Hogarthschen Skizzen die Zügel schiessen lässt*»[3]); oder der Leser wird auf den zweiten Gesang von «*Mutter und Kind*» aufmerksam gemacht, «*der mit einem ächten niederländischen Bild*» eröffne.[4])

Ein drittes Moment, das Gewichtigste von allen, das uns zugleich auf die richtige Spur dieses Zusammenhanges führt, bilden Hebbels eigene Aeusserungen in Tagebüchern und Briefen. Bei genauer Zusammenstellung strömt uns ein förmlicher Reichtum an Aussprüchen und Bemerkungen über die Natur sowohl als über Werke der bildenden Kunst entgegen, sodass die Versuchung nicht ferne liegt, hier einen tieferen Zusammenhang finden zu wollen. Der heilige Ernst, mit dem Hebbel sein Tagebuch eröffnet,[5]) erlaubt es nicht, an der Wahrheit und Aufrichtigkeit der niedergelegten Gedanken zu zweifeln. Mit allem, wovon er spricht, sucht sein Denken und Fühlen die innigste Verbindung. Von der anspruchslosen Erwähnung eines Bildes bis zu der beinahe überschwänglich begeisterten Schilderung, vom Hirschteller im Vaterhause bis zur Madonna Raphaels, von der einfachen Naturszene bis zum

---

[1]) Wütschke a. a. O. S. 90/91 (= Grenzboten 1850, II. Sem. II. Bd., Julian Schmidt.)

[2]) Wütschke a. a. O. S. 136 (= Europa 1850, No. 10).

[3]) Wütschke a. a. O. S. 57 (= Blätter f. Lit. Unterhaltg. 1856, No. 40. S. 727/29. R. Gottschall).

[4]) Wütschke a. a. O. S. 240 (= Stimmen der Zeit I, 1. Febr. 1859).

[5]) Ueber die Auffassung des ersten Satzes der Tagebuchbemerkung (T I 1) mag man ruhig streiten (vgl. T I 1 Anm. von Werner und T I S. 1 Anm. 1 der Tageb. herausg. von Herm. Krumm in 4 Bd. bei Max Hesse, Leipzig); schon der zweite Satz lässt einen Zweifel an Hebbels Ernst und selbstbewusster Zuversicht nicht mehr aufkommen.

gewaltigen Brand von Hamburg, vom kürzesten Aphorismus bis zur eingehenden Auseinandersetzung mit theoretisch-ästhetischen Fragen bewegen sich die Anmerkungen. Und aus den Briefen tönt es uns entgegen: «*Könnt' ich doch reisen, ... dann wollt' ich wohl noch schaffen. Das Ausharren auf einem Fleck ist für mich der Tod*» (B. II. 86, 3). Damit beugt sich ja doch Hebbel selbst nichts anderem als der Notwendigkeit des Wechsels äusserer Eindrücke für die Fruchtbarmachung seiner Gedanken. Diese Notwendigkeit gipfelt in der bekannten Studienreise zum «*Demetrius*».

Andererseits ist auch des Dichters Vorliebe für Spaziergänge in der freien Natur bekannt; für die Wiener Zeit stehen die Aufenthalte im Augarten, im Prater (in München war es der Englische Garten) an vorderster Stelle. Bekannt ist, dass er auf ihnen die Anregung zu vielen seiner Dichtungen erhalten hat. Ferner scheint nicht unbedeutsam zu sein, dass bei der Geburt zweier seiner dramatischen Dichtungen Werke der bildenden Kunst in irgend einer Form Hilfe leisteten.

Aus all diesen unwiderleglichen Tatsachen — wollte man sie auch als reine Zufälligkeit fassen — lässt sich eine innere Beziehung Hebbels, um nicht zu sagen, ein eigentliches Verhältnis zur Natur sowohl als zur bildenden Kunst nicht gerade leugnen. Es kommt nur auf die eigentümliche Wesensart dieser Beziehung an.

Aber — und das ist das Besondere — aus Briefen und Tagebüchern tritt uns dieser verhältnismässige Reichtum entgegen, aus Aeusserungen somit, die nicht in erster Linie Hebbel den Dichter, sondern neben Hebbel dem Denker auch Hebbel den Menschen zeigen. Der Mensch gibt sich am ungezwungensten in seinen Briefen. Denn diese sind, was für Stoffe auch in ihnen zur Behandlung gelangen, an Menschen gerichtet. Dass auch der Dichter und Denker durch sie weitere Erklärung findet, ergibt sich lediglich daraus, dass Dichten und Denken die Hebbel kongenialen, ihn beherrschenden Formen sind, sich auszudrücken und mitzuteilen. Dasselbe gilt für die Tagebücher. Der Mensch will sich in ihnen hauptsächlich aussprechen. Nicht der Denker und nicht der Dichter (dies trifft wenigstens für Hebbel zu), sondern der Mensch hat ein Herz. «*Der Mensch*

ist anders als ein Instrument, bei welchem alle Töne in ewigem Kreislauf ... wiederkehren» (T. I. 1). Dem Menschen gestaltet sich jede Stunde des Lebens zur abgeschlossenen Welt; und nur der Mensch kann zu guter Letzt nicht «*gleichgültig so manche tausend Welten in sich versinken sehen*», ohne dass er wünschte, «*das Göttliche, sey es Wonne oder Schmerz, welches sich durch sie hinzog, zu retten*» (T. I 1).

Dem Dichter und dem Denker sind einschlägige Untersuchungen schon längst und oft zu Teil geworden. Da aber jeder Dichter ein Mensch ist, und da ein bekanntes Wort

«Willst den Dichter du versteh'n,
Musst in Dichters Lande geh'n,»

noch lange nicht die erschöpfende Interpretation gefunden hat, wenn man unter diesem Land des Dichters nur seine Lebensverhältnisse, seine ausgeprägte, womöglich in Formel gefasste Lebens- und Weltanschauung verstehen will, sondern erst dann, wenn «das Denken» des Mannes in jedem einzelnen Falle mit inbegriffen wird, so sei einmal im ersten Range diesem Menschen, als dem denkenden, nicht gedacht habenden Wesen die Ehre gegeben! Weniger das abgeschlossene Resultat, sondern eher den Weg, wie er zu diesem Resultat kommen konnte, wollen wir also ins Auge fassen.

Dichter ud Denker können zuweilen auf eine Formel gebracht werden. Der Mensch bleibt ein Unergründliches trotz aller spezialisiertesten Untersuchungen. Infolgedessen kann jede weitere Einzelforschung, sei es nun auf welchem Gebiet man wolle, nur Neues zu Tage fördern. Ich erinnere hiebei an Hebbels eigenes Wort, dass jedesmal, wenn er vor Raphaels Madonna stehe, ein Neues, früher nicht Beachtetes ihm aufgehe (B. VII. 250, 16). So ist der Mensch einem Gemälde zu vergleichen, hinter dessen Letztes und Tiefstes man vielleicht nie kommen kann, dessen Verständnis sich aber immer eindringlicher erschliesst, je mehr man es in alle feinsten Details hinein betrachtet. Gehört es aber zum Zweck unseres Menschendaseins hinzu, dieses selbst nach Möglichkeit immer heller und heller zu beleuchten, dann hat schliesslich eine Untersuchung ihren Wert, wenn sie auch vielleicht für das grosse

Ganze aussichtslos erscheint. Denn das Resultat, so klein es sein mag, bringt doch stets dem grossen Ziele, der Erkenntnis eines bestimmten Menschen zunächst, näher und erschliesst damit vielleicht weitere Perspektiven für das Rätsel des Wesens Mensch überhaupt.

Unter dem, was Gegenstand oder Objekt einer Dichtung ist, nehmen die Natur und die bildende Kunst einen breiten Raum ein; sie nehmen ihn ein in doppelter Art: erstens als Darstellung, zweitens als Ausdruck. «*Poesie ... drückt entweder ein Erlebnis aus oder aber sie stellt die Wirklichkeit des Lebens dar.*» [1])

Wenn wir Hebbels Aeusserungen über das Wesen der Poesie und des poetischen Schaffens durchgehen, finden wir nirgends, dass er sie mit Objekten irgendwelcher Beschaffenheit in direkte Verbindung setzt. Im Gegenteil kämpft er gegen diese Vorstellung und Auffassung an. Er spottet über Poeten, die nichts besingen, als ihre Speise: «*... ist's ein schöner Morgen, so dichten sie über den Morgen; sind sie in Rom, über Rom*» (T. II. 2351). Undichterisch ist es, «*nur das Aeussere der Lebensprocesse, das Handgreifliche und in die Augen Fallende*» darzustellen, das bereits Entwickelte statt des Werdenden (T. I. 1522). Er polemisiert deswegen gegen Rückert: «*Jedes unbedeutende Schlaglicht, das auf irgend einen Gegenstand fällt, aufzufangen; Nichts was einem Jahrmarktsbild ähnlich sieht, sich entwickeln zu lassen ... und aus solchen Stoffen mit Hülfe einer bei Vorwürfen der Art nicht schwer zu erringenden, gewandten Metrik einen prunkenden Pfauenschweif zu bilden — wenn das Dichten heisst, so hat in meinen Augen die Dichtkunst keine Würde mehr ....*» (T. I. 538).[2]) Er zeigt dasselbe bei der Kritik eines Gedichtes von Kuh, das er einfach tot schlägt, weil es «*den Abend und, was dieser ihn*

[1]) Vgl. W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 5. Aufl. Berlin-Leipzig 1916 Teubner. S. 177.

[2]) Damit widerspricht Hebbel Fr. Theodor Vischer, der ausdrücklich den Satz des Simonides billigt, die Poesie sei eine redende Malerei: „mancher hält sich für einen Dichter, weil er ein paar Gefühle in Verse gebracht, während er unfähig wäre, das einfachste Objekt, einen Trupp Bauernburschen, Musikanten, Zigeuner und dergleichen zu zeichnen". Vgl. Erwin Kalischer, C. F. Meyer in s. Verhältnis zur italienischen Renaissance. Palaestra 64. S. 171.

erblicken liess», schilderte: «*den blauen Berg und die purpurrote Rose und was nicht mehr*» (T. III. 4909). Alles Beschreiben und lediglich Auseinanderwickeln ist der Tod der Poesie (T. I. 1331). Ein einziges Mal, und auch hier sofort sich wieder verflüchtigend, kommt ihm der «*sonderbare*» Gedanke: «*Darstellen heisst nachschaffen . . . Das Wort finden, heisst also die Dinge selbst finden!*» (Dieser letztere Satz ist nur die logische Konsequenz des ersten. Hebbel wird zu der Folgerung naturgemäss geführt, weil das «*Darstellen . . . im Gebiet des Geistes vom Wort abhängig ist*»). Auch da sucht er den sonderbaren Gedanken mit aller Macht in seine längst bestehende Anschauung einzuzwängen, da er ihm nicht recht geheuer erscheint, indem er zugleich sagt: «*Darstellen heisst . . . Leben packen und formen*» (T. II. 1965).

Das beste Exempel bietet aber die eigene Dichtung selbst. Aus ihr, im grossen Gesamten betrachtet, würde es nicht leicht hervorgehen, dass die Natur oder die bildende Kunst auf sie derart eingewirkt habe, dass sie nun wirklich davon getragen wäre. (Einzelne wenige Gedichte erwecken nur mehr den Anschein und verlieren in diesem Zusammenhang jede grössere Bedeutung. Metaphern und Vergleiche fallen als reine Stilmittel überhaupt ausser Betracht).

Hebbels Kunst- und Künstlerideal ist in anderm Sinne orientiert. «*Man kann die Kunst aus einem reinen Verstandesbedürfnis ableiten und sie ist dem Verstand vielleicht noch notwendiger, als dem Gefühl, indem sie dessen eigentliches Ziel: Klarheit über Ursprung und Zusammenhang der Dinge erreicht, wenn auch durch einen Sprung*» (T. I. 946). Diese Auffassung schützt er klug durch einen Satz, an dem jeder Angriff wirkungslos abprallen muss: «*Die Kunst gleicht jenen Kundschaftern Josuas, die Nachricht über das gelobte Land brachten: man mogte über ihre Nachrichten denken, was man wollte, so waren sie, die geschaut hatten, jedenfalls nur durch Schauen zu widerlegen*» (T. I. 947). Das Wichtige ist nun aber eben dieser Sprung, durch den die Kunst ihr Ziel erreicht. Wie nur das Kind die Dinge als solche sieht, und der reife Mensch den nexus derselben (T. II. 2017), so sieht der Künstler «*eigentlich immer nur die Bilder der Dinge, nicht die Dinge selbst*» (T. I.

113). Hebbel rückt den Gedanken, die Idee in den Vordergrund: «*Der Gedanke ist das Produkt der Individualität*» (T. I. 1636). Ja, er geht so weit, dass er sagt: «*Der Dichter, wenn er ganz von einer Idee erfüllt ist, sieht in der Welt nur die Reflexe dieser Idee; erblickt er einen Laternenpfahl, so erregt er Gedanken in ihm, die mit ihr in Verbindung stehen*» (T. I. 1570).

Hebbel macht also den Sprung vom Objekt zu der Idee, und diese Idee wird für ihn Gegenstand der Poesie. Aber bei dem Vorgang ist es unvermeidlich, dass ihr nicht ein Erdenrest von Gegenständlichkeit anhaften bleibt, dass nicht das äussere Objekt in irgend einer Beziehung zur Dichtung stehen wird. Er gibt das gewissermassen auch selbst zu; man vergegenwärtige sich nur einmal den Prozess des poetischen Schaffens, wie er sich ihn denkt: «*In dem echten Dichtergeist muss, bevor er etwas ausbilden kann, ein doppelter Process vorgehen. Der gemeine Stoff muss sich in eine Idee auflösen und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten*» (T. I. 1232). Durch das Vorsätzliche seiner Arbeitsweise unterscheidet sich Hebbel von allen denjenigen Kunstgenossen, bei denen die Phantasie — ein unwillkürlicher Vorgang — das treibende Element zu dichterischem Produzieren wurde. Was bei anderen Dichtern als unbewusst schaffende Kraft erklärt wird, löst sich für Hebbel in den Begriff der bewussten, doppelten Wandlung eines Stoffes zur Idee und wieder zur Gestalt auf. Ueberall, wo also gemeinhin von Phantasie gesprochen wird, muss für Hebbel an diesen zweifachen Prozess gedacht werden. Dann behält Diltheys Fundamentalsatz auch für unsern Dichter Geltung: «*Die Phantasie des Dichters, ihr Verhältnis zu dem Stoff der erlebten Wirklichkeit . . . , die eigentümlichen Grundlagen dieser schaffenden Phantasie und der dichterischen Werke, welche aus solcher Beziehung entspringen: das ist der Mittelpunkt aller Literaturgeschichte*». [1]) Dieser Satz spricht aber gar nichts anderes aus, als dass ein Zusammenhang besteht zwischen den Objekten der erlebten Wirklichkeit und dem Werk des Dichters, das eine Mal durch die Vermittlung der reinen Phantasie, das andere Mal durch die Vermittlung des Denkens.

[1]) Dilthey a. a. O. S. 175.

Die Phantasie beim dichterischen Schaffen nimmt in keinem andern Künstler so die zentrale Stellung ein, wie in Goethe. Auch für ihn war, wie für Hebbel, die Erklärung von Welt und Leben letzten Endes das grosse Ziel. Er ging aber von anderer Voraussetzung aus. Goethe fasste die Welt gefühlsmässig auf; ihm war sie tatsächlich Objekt. Das ganze Studium der Welterklärung drehte sich um dieses Objekt. Infolgedessen musste er sich daran anklammern, um überhaupt einmal den Gedanken aussprechen zu können, dass alles Geschehende und alles Geschehene sich von einem Urtypus ableiten und auf diesen wiederum zurückführen lasse. Natur wie bildende Kunst mussten dementsprechend eine durchaus bedeutende Rolle zugewiesen erhalten. Er brauchte sie beide als notwendige Stützen für seine Hypothese.

Hebbel fasste die Welt verstandesmässig auf; ihm war sie Idee. Darin wäre er Schiller zu vergleichen. Diese beiden sind ja auch, mit einem nicht ganz glücklichen Ausdruck, Reflexionsdichter genannt worden. Hingegen drängt sich auch hier sofort ein gewaltiger Unterschied auf. Schillers Weg zur Deutung von Welt und Leben ist ein systematischer, der Hebbels nicht. Schiller geht die Bahn der abstrakten Philosophie. Sein Ziel ist der Idealzustand einer vollendeten Harmonie, ein drittes Reich des ewigen Friedens und der reinen Freude, wo nicht Kampf mehr herrscht und nicht mehr Streit, nicht Hass und verderbliche Leidenschaft. Und an dieses Reich glaubt er mit aller Zuversicht. — Darin ist er Philosoph genug, dass er, nur dieses Ziel im Auge, den Blick nicht links und nicht rechts abschweifen lässt, sondern geradeswegs mit Hilfe der abstrakten Gedankengänge darauf lossteuert. Natur und bildende Kunst, überhaupt das Objekt in der Art, wie es für Goethe unentbehrlich war, hatte keinen Raum mehr, da die Philosophie alles aus sich erklärte.[1]) Deshalb darf er

[1]) Wohl legt Schiller, was die Anschauung der Bildwerke bei ihm an aesthetischen, philosophischen, kulturhistorischen Betrachtungen auslöst, in dem „Brief eines reisenden Dänen" nieder. Aber die Ansichten, die er ausspricht, hat er von Lessing und von Winkelmann übernommen. Der Anblick der Meisterwerke im Mannheimer Antikensaal bestärkt nur von neuem seinen Glauben an die Allmacht und die Ewigkeit der Kunst und bedeutet höchstens eine Vorbereitung für seine späteren aesthetischen Thesen. Bildende Kunst ist für sein Naturell nichts absolut notwendiges. (Vgl. R. Berger, Schiller 1. Bd. 9. Auflage, München 1917. S. 426 und Schillers sämtl. Werke. Bd. XI der Saec.-Ausg. Einltg. von O. Walzel. S. XXVII.)

auch Herder gegenüber jene Voraussetzung leugnen, «*dass die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehen, damit eins ausmachen und darein zurückfliessen muss*». Er will es beweisen, «*dass unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses, wissenschaftliches Leben und Wirken wie die Prosa der Poesie entgegengesetzt ist*».[1]) Schiller fürchtet sich also direkt vor der Uebermacht der Prosa; er fürchtet, wenn sich der poetische Geist damit einlasse, dass er «*anstatt darüber Meister zu werden, notwendig davon angesteckt und also zu Grunde gerichtet werden müsste*». Schiller, der «*für den poetischen Genius kein Heil*» weiss, «*als dass er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht, und anstatt jener Koalition die ihm gefährlich sein würde, auf die strengste Separation sein Bestreben richtet*», geht demnach hierin viel weiter als Hebbel, der wissenschaftliche (mithin prosaische) Betätigung und Beschäftigung als Voraussetzung wirklich künstlerischen Schaffens durchaus fordert. Stellt er doch dafür den Satz auf: « . . *der Dichter . . . darf in keinem Gebiet fremd sein, was zu Seele und Geist in irgend einem Bezug steht*» (T. I. 748), weil er nur dadurch, dass er jeden einzelnen Punkt erfasst, das Universum so in sich aufnehmen könne, dass es in seiner Schöpfung sich wiedergibt. Dazu nennt er zwei Beispiele: «*Goethe war eine Encyclopädie und Shakespeare ist eine Quelle der englischen Geschichte*» (vgl. auch T. I. 1213).

Hebbel ist nicht Systematiker in dem Sinne, wie es von Schiller gesagt werden konnte. Er ist Philosoph und wiederum kein Philosoph. Sein Denken bemüht sich um die Deutung von Welt und Leben; versteht diese aber nicht in ein eigentliches System zu fassen, weil er für jeden einzelnen Fall vom einzelnen Objekt ausgeht.

Schillers Dichtung stellt der Menschheit ein Ziel vor Augen, dem sie aus den Nöten des täglichen Lebens zugeführt werden soll. Hebbels Dichtung kennt ein solches Ziel nicht. An Ruge schreibt er am 11. September 1847: «. . . *ich würde mich schämen, der objektiven Welt, die ich darstelle, meine Privat-Versöhnung als eine allgemeine aufzudringen, ich würde mich*

[1]) Schillers Briefe, herausg. von Jonas. Bd. IX, S. 313/314.

deshalb schämen, weil sie auf Resignation beruht, und ich als Individuum wohl für mich resignieren darf, nicht aber für die Menschheit mit ihren ewigen Rechten und Interessen» (T. III. 4328). Hebbels Dichtung hat nur eine Grundidee als Ausgangspunkt. An Stelle des Zieles tritt der Zweck, die von ihm als richtig erkannte Grundidee aller Welt klar zu legen. Der Kernpunkt aber seiner Dichtung ist das Prinzip vom ewigen Dualismus, der sich «*durch alle unsere Anschauungen und Gedanken*» zieht. «*Wir haben ganz und gar ausser ihm keine Grund-Idee*» (T. II. 2197).

Ein Dichter, bei dem dies gültige Norm geworden ist, wird in seinem Kunstwerk nicht eine Grösse, sondern das Verhältnis zweier Grössen aufweisen. Er wird nie einen Zustand der Vollendung, sondern nur den Uebergang vom einen in den andern darstellen. Seine Stellung zur Natur und zu den Werken der bildenden Kunst, die dem Menschen gerade nicht das Verhältnis des herrschenden Welt- und Menschenzustandes zu den ewigen, über allem Sein waltenden Mächten zu bieten vermag, sondern das Zuständliche des einen oder des andern, wird sich demzufolge verschieden von derjenigen eines Goethe oder eines C. F. Meyer entwickeln.

Dem Romfahrer Goethe gab die bildende Kunst des Altertums und der Renaissance die Macht und die Fähigkeit, seinen Gestalten jenes höchste, in sich selbst gesättigte Leben einzuflössen, das sie als selbständige Personen erscheinen lässt, welche unangefochten durch den jeweiligen Weltzustand eine allgemeingültige Form haben und ein allgemeingültiges Dasein führen. Was die antiken Bildhauer mit dem Marmor und die italienischen Meister mit der Farbe zustande brachten, suchte er durch die Sprache zu erreichen. Goethe schaute mit Augen die vollendeten Kunstwerke früherer Zeiten und übertrug diese Vollendung auf die Sprache, die für ihn das dienende Material abgab. Dadurch gelang es ihm, seine Anschauungen unmittelbar in uns übergehen zu lassen, wie sie in ihm selbst geherrscht haben.

Für C. F. Meyer hatte die bildende Kunst zunächst die Wirkung, dass sie ihm, dem Suchenden, die Möglichkeit zeigte, wie der grenzenlose Inhalt der Welt auf ein paar wenige,

charakteristische Formen zurückzuführen war; wie der Künstler es verstehe, an Stelle der ganzen Schwere und verworrenen Breite des Wirklichen eine leichte, befreite Form zu setzen. Dann gehen die typisch gewordenen Stellungen und Gebärden der bildenden Kunst so in seine Phantasie über, dass ähnliche Vorgänge in seiner Dichtung sich sogleich daran färben, ja sich damit identifizieren. Seine Gestalten wollen gesehen, nicht allein gehört werden. Wie sie auftreten und dastehen, das bedingt die Grösse ihres Charakters. Die Existenz seiner Personen wird auf die körperlichen Symptome: Physiognomie, Miene, Wuchs und Gebärde bezogen. Er selbst gesteht einmal: «*Was ich nun vom Romanischen bekommen habe, ist kurz gesagt, der Sinn für die Gebärde, die Geste. Es ist mir nicht zu entbehrendes Bedürfnis geworden, alles nach aussen hin schaubar, sichtbar zu gestalten*».[1])

Hebbel wäre in seiner Auffassung vielleicht am ehesten Klopstock zu vergleichen: «*Klopstock schätzte die bildende Kunst . . . vornehmlich als Deuterin dichterischer Gedanken. Die poetische Komposition des Gemäldes galt ihm unvergleichlich mehr als die Meisterschaft der Technik, der charakteristische Ausdruck der Zeichnung mehr als die Schönheit der Farben*». [2])

Für Hebbel besteht nun also dieser Dualismus. Den hat ihm aber wiederum nur das wirkliche Leben erwiesen. Er steht daher in gewissem Sinn mit den Füssen auf dem Boden der Gegenständlichkeit, und allein sein Geist erhebt sich darüber, aber auch dieser, ohne sich von der Wirklichkeit vollständig befreien zu können. Darum, ob Natur und bildende Kunst, offenbar Teile des wirklichen Lebens, durch sich selbst als Objekte Anregung geben, oder erst durch die Vermittlung der Idee — in jedem Fall besteht die Möglichkeit eines Verhältnisses zwischen beiden. Das eine Mal, wie für Goethe und C. F. Meyer, ist die Anregung eine direkte; das andere Mal, wie für Hebbel, eine indirekte.

---

[1]) Kalischer a. a. O. S. 7, 37, 155. S. 153 Anm. = Kögel, Rheinlande 1900.

[2]) Vgl. F. Muncker, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, 2. Auflage. Berlin 1900. S. 337/8.

Daraus folgt ein weiteres, dass nämlich das Studium, welches Goethe und Hebbel an die bildende Kunst wandten, von total verschiedenen Gesichtspunkten aus erfolgen musste. Hebbel, dem ja das Objekt nur in der bekannten Form der feststehenden Idee vom Dualismus bedeutsam war, konnte gar keine theoretischen Folgerungen mehr daraus ableiten (dies tat er höchstens aus der Idee). Dafür gaben ihm die Objekte praktische Lehren ab, indem er sie durchaus als Exempla behandelte. Diese ihnen anhaftende Eigenschaft, Bestätigung für Ideenassoziationen zu sein, und nicht direkter Gegenstand des Denkens, drückt sie auf den Wert von Vergleichsobjekten herunter.

Für den Dichter und Denker wären somit die Grenzen gezogen. Die einzige Möglichkeit, die noch übrig bleibt, ist der Mensch. Wie die Natur und die bildende Kunst auf den Menschen wirkte, soll darum in den folgenden Kapiteln zur Darstellung gelangen. Damit aber die Verbindung mit dem Dichter nicht ganz verloren geht, da ja das Interesse eigentlich hierauf gerichtet ist, wird in den Anhängen zu den einzelnen Kapiteln auf diesen Zusammenhang, der also ein durchaus indirekter ist, hingewiesen werden. Aus dem Gesagten (dass es eben Hebbel in jeder Weise und in jeder Form an dem mangelte, was man unter eigentlichem Verständnis für bildende Künste begreift, oder wie es von Goethe und C. F. Meyer, auch Platen, Heinse etc. bekannt ist) folgt nun auch, dass die für unsere Betrachtung gewählte Form die denkbar günstigste genannt werden darf, nachdem die Durchführung des Themas einmal beschlossene Sache war. Sie ist es umsomehr, als (wie ich hoffen möchte) gerade auf Grund der Hingabe an diese Materie und auf Grund dieses Vorgehens Feststellungen gemacht werden konnten, die bei aller Anspruchslosigkeit doch wesentlich Neues zur Hebbelinterpretation beitragen dürften.

I. KAPITEL.

Hamburg — Heidelberg.

Eine vollständige historische Betrachtung von Hebbels Verhältnis zur Welt des Gegenständlichen und zur bildenden Kunst erfordert naturgemäss auch einen Ueberblick über Kindheit und frühe Knabenjahre. An Material dazu fehlt es nicht. Aber weder in *Wesselburen* noch in *Hamburg* tritt eine besondere Neigung für die Natur oder für die Kunst zu Tage.

Erst mit der Uebersiedelung nach *Heidelberg* kommt es anders. Bereits die Fussreise dorthin öffnet ihm die Augen; sein ganzes Auftreten all dem gegenüber, was von aussen an den Menschen herantritt, wird in fast bestimmte, gegenständlich fixierte Bahnen geleitet. Einzelne Bauten bleiben so wenig ohne Eindruck auf ihn als ganze Städte in ihrem Totalbild. Nicht nur gesellt sich ein neues Element zu dem Stoff, über den sich brieflich zu äussern er bislang Gelegenheit genommen hatte, sondern er bemüht sich, plastisch zu sehen und plastisch festzuhalten. Bald lässt er die Natur nicht allein mehr an sich herankommen, vielmehr sucht er sie auf; vom Gesamtbild, das sich ihm bietet, schreitet er zu Einzelheiten vor: Gewitter, Nachthimmel, Sonnenauf- und niedergang, alles belebt sein Interesse, jede Abstufung der Farben wird notiert. Die Aufzeichnungen folgen sich oft wie in einer Statistik; sie tragen jedoch alle das Gepräge einer starken, die Wunder der Natur begierig erfassenden Individualität. Nur gegen Ende des Aufenthaltes mischt sich das reine Schauen mit dem Denken; dann äussert es sich bald in strenger Analyse und weitgehender Zergliederung des Gegenständlichen, bald klingt es an beinahe mystische Ausdeutung des Naturschauspieles an. —

Nach Variation der Eindrücke, nach endlosem Wechsel strebt Hebbel auf der Reise nach *München:* die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen hält er für allein fruchtbar. Im Mittelpunkt der Reise steht *Strassburg.* Aber hier ist er nicht der unbefangene Beobachter; sondern ganz beherrscht von dem einzigen Gedanken, dass Land und Leute auf den Altmeister Goethe wunderbar gewirkt hatten, ist ihm diese Wirkung aus zweiter Hand sozusagen das Höchste; alles gibt sich ihm nur unter diesem Gesichtspunkt. —

* * *

Eigenartig genug ist der Niederschlag dieser äussern Einflüsse im dichterischen Produkt. Dem Künstler stellt sich die Poesie von vornherein als der Ausdruck eines Gedankens dar; in ganz rationalistischem Sinne dient ihm alles Fassliche und Fassbare nur als Mittel zum Zweck: «Was ist die Welt?» Entsprechend dem philosophischen Charakter der Frage ergibt sich die poetische Komposition. Nur vereinzelt gelingen Strophen in lebendigen, gefühlswarmen Tönen, und auch dann bleibt es meist beim Ansatz, da Hebbel sofort wieder zum Ausgangspunkt, der Reflexion, zurückkehrt. — In den Novellen ist die Naturschilderung ausschliesslich Stilmittel, bildlich vergleichende Präzisierung, z. B. eines Seelenzustandes;

das persönliche Gefühl wird ausgeschaltet, wo es auf die Zuspitzung des Problems ankommt.

Von Bedeutung ist Heidelberg auch für das Gebiet der bildenden Kunst. Die dortige Gemäldegalerie hinterliess in ihm einen überwältigenden, durch die Fülle der Bilder verursacht, einen erdrückenden Eindruck. Je weniger aber Hebbel den sachlichen Inhalt erfasst oder zu erfassen sucht, je weniger er sich zu einer, wenn auch sehr subjektiven Würdigung versteht, umso mehr findet er sich in das Wesen der dargestellten Charaktere hinein. Dabei ist ihm sein historisches Wissen oft von grossem Nutzen. In der Wiedergabe des Eindruckes kristallisiert sich ein eigenes Verständnis und demzufolge eine oft eigentümliche Wertung heraus. Der Geist sucht zu dem, was das Auge schaut, die spekulative Parallele. Deshalb interessiert ihn bald nicht mehr das Werk an sich, sondern der Schöpfer, bis es zuletzt nur noch der Künstler an sich ist und das Wesen von dessen geistiger Arbeit. —

* * *

Dass unter solchen Voraussetzungen die bildende Kunst keinen Raum einnahm als anregendes Moment zu dichterischer Verwertung, braucht kaum gesagt zu werden. — Die Wirkung des Strassburger Münsters verlangt eine gesonderte Betrachtung. Das Objekt, das die Anregung rein äusserlich bieten konnte, wird auf die Seite geschoben. Dafür tritt an seine Stelle irgend ein beliebiges Gefühlsmoment, das erst noch durch eine typische Gedankenassoziation, hier biographisch-historischer Art, hervorgerufen ward. — Ob eine Szene in «Judith» (W. I. 13, $_{10}$) eine Art unmittelbaren Eindrucks wiederspiegelt? —

II. KAPITEL.

München.

Umgekehrt als in Heidelberg gestaltet sich Hebbels Verhältnis zu Natur und bildender Kunst in *München*. Ueber die Umgebung der Hauptstadt Bayerns spricht er sich nur dürftig aus. Lieber gibt er sich, abseits von allem Gegenständlichen, mit jenen Erscheinungen ab, die ihm das Walten einer Göttlichkeit, eines obersten Weltgesetzes zu offenbaren scheinen: Die Natur ist nicht sinnliches Reiz- oder Genussmittel, sondern die Silhouette Gottes. Die Welt stellt sich ihm ausschliesslicher als in der Neckarstadt und in immerdar bestimmteren Umrissen als eine Notwendigkeit dar. Nur wenn ein rascher Flug die verschiedenartigsten Eindrücke an seinem Auge vorüberführt, befreit er sich zeitweilig von der mehr oder weniger düstern, zumeist geheimnisvoll-mystischen Abstraktion.

* * *

So kann eine sinnenfrohe und lebenswarme Poesie nicht erstehen. Aeusserst selten stiehlt sich hier die Natur in die Dichtung hinein. Für die

Lyrik wie für die Novellen bleibt das Verhältnis annähernd dasselbe wie in Heidelberg. Und im Drama steht es nicht besser. Die Menschen empfinden nicht, weil ihr ganzes Tun und Lassen von der alles beherrschenden Idee erfüllt ist. Allerdings sind die Vergleiche, die am liebsten aus der Welt des Nichtalltäglichen hergenommen werden, aus der Welt des Wunderbaren, aus der Welt dessen, was einen Gesamtwillen repräsentiert, poetisch oft reich ausgestattet.

München ist die Stadt der Kunst. Als solche hält sie ihm, anders als Heidelberg, das Anziehende und Reizvolle ihres Stiles nicht lange verborgen. Mit vielleicht aus beruflichen Gründen etwas erzwungenem Interesse geht er an allen bedeutenden Gebäulichkeiten vorüber, ohne sich doch ihrer Grösse entziehen zu können. Auch die Werke der Plastik verfehlen keineswegs ihren momentanen Eindruck auf ihn. Hier fühlt er sich, zwar ohne bewusste Ursache, bei den Neueren leichter zu Hause als bei den Werken der Alten. Grundsätzlich ist zu bemerken, dass Hebbel umsomehr in der Fülle des zu Schauenden untergeht, je entfernter die plastische Kunst der lebendigen Natur und je näher sie der abstrakten Idee steht; je näher sie sich also, z. B. indem sie der Farben entbehrt, seinem eigenen grüblerischen Wesen anzugleichen scheint. Der Kontrast des monumentalen Eindruckes und der zum Bewusstsein erwachten Erkenntnis von der Kleinheit des Menschen erschüttert ihn. Dann aber bemüht er sich auch, in den Werken den Ausdruck und die Darstellung der eigenen Weltauffassung wiederzufinden. Den reichsten Beifall auf diesem Gebiet spendet er Thorwaldsen. — Schwankender Natur sind auch Hebbels Ansichten über die Werke der Malerei. Selbst wenn man sie mit seiner spekulativen Philosophie in Einklang zu bringen sucht, ergibt sich kein einheitliches Bild. Die Raffaelsche Madonna verdankt ihre dithyrambische Beschreibung zweifelsohne nur der übersinnlich-ideellen Bedeutung, die er in dem Gemälde zu finden vermeint. Im übrigen hält er sich gerne bei Darstellungen religiöser Gegenstände auf. — Die modernen Maler werden mit einer einzigen Ausnahme nicht besonders gerühmt, ihre Art erscheint ihm zu wenig typisch: nur an Cornelius berauscht er sich geradezu. — Dem Kunsthandwerk widmet er kaum ein Wort. — Obgleich Hebbel eigentlich positive Erkenntnis nicht gewonnen hat, bedauert er bei seinem Scheiden aus der Kunststadt, in Hamburg all der Schätze entraten zu müssen. —

* * *

Die Frage, ob überhaupt und inwiefern die «Judith» in einem Zusammenhang mit Giulio Romanos Bild und mit der Lithographie des Gemäldes von Horace Vernet steht, muss offen gelassen werden. Jedenfalls kann es sich bei Romano kaum um etwas anderes, als um eine rein äusserliche, stoffliche Anregung handeln. Problematisch bleibt auch eine weitere Frage, ob und gegebenenfalls inwiefern sich der stumme Daniel der «Judith» in Beziehung bringen lässt mit dem heute im Vatikan hängenden Gemälde Raffaels: Die Verklärung Christi.

III. KAPITEL.

Kopenhagen — Paris.

Nach Paris war Hebbel unter dem Eindruck des ständigen Wechsels der Erscheinungen gereist. Ein wenig erspriesslicher und wenig erquickender Aufenthalt in St. Germain ging demjenigen in der Weltstadt voraus. — Hier aber gerät sein Blut in neue Wallung. Das Leben der Menschen, die sich nichts entgehen lassen und die Natur in vollstem Umfange geniessen, wirkt derart auf ihn, dass er es ihnen gleichtut. Die ganze nähere Umgebung, ja jede Aussicht von irgend einem erhabenen Punkte der Stadt harmoniert mit diesem Leben. Wohl verirrt er sich auch hier im Unendlichen und Begrifflosen, jedoch vermag er häufiger als je (ähnlich Heidelberg) die Natur als lebendiges Bild auf sein Gefühl wirken zu lassen. Dieses seltsame Doppelspiel der Betrachtung beweist er sowohl dem Totalbilde der Erscheinungen gegenüber als auch den Einzelprodukten. Das naive Beobachten des Gegenständlichen hat seinen Grund aber darin, dass die Augen fortwährend Neues aufnehmen können, weil fortwährend Neues an ihnen vorüberzieht. Hebbel schwelgt in den Pariser Festlichkeiten. —

* * *

Aus den Dichtungen dieser Zeit spürt man von all dem so gut wie nichts. Bedeutet Paris doch ohnehin den Höhepunkt der spekulativen Bemühungen. Wohl braucht der Dichter die Einzelerscheinung; aber sofort wird sie in einen umfassenderen Zusammenhang eingereiht, z. B. in die allgemeine Bedeutung des Todes, des Sterbens: Was Leben in sich birgt, erhält erst Geltung dadurch, dass es vergeht, weil nur dieser Wechsel des Zustandes dem letzten Ziele der Vereinigung (Versöhnung) von Idee und Erscheinung näher bringt. —

Für die weitere Entwicklung von Hebbels Stellung der bildenden Kunst gegenüber war der Aufenthalt bei Thorwaldsen in Kopenhagen bedeutend. Dass er dort dem Menschen im Künstler nahe kommen durfte, interessierte ihn vor allem und zum zweiten die Frage nach dem geistigen Prozess, der sich bei der Gestaltung eines plastischen Kunstwerkes im Schöpfer abspielt. Weil er in prinzipiellen künstlerischen Fragen sich mit dem dänischen Künstler einig glaubt, im speziellen sich's aber mit seinen eigenen Erkenntnissen genügen lässt, beschränkt sich das Verständnis für die Werke genau auf die Interpretation, die seine eigene Weltanschauung in sie hineinträgt. —

Diese, Hebbel eigentümliche, Stellung wirkt in Paris weiter: Bei den Werken der Architektur kommt es ihm bald nur auf den Einklang der äussern Form mit dem Zweck an, den das Gebäude zu erfüllen hat; bald bestimmt sich die Würdigung nach dem historischen Interesse, das der Bau bietet; bald sieht er ihn nur im Hinblick auf den gegenwärtigen Standort und seine Umgebung; bald auch bringt er ihn mit dem Gedanken an

das Gewaltige, Massenhafte in Zusammenhang. Ob Hebbel vor einem Denkmal oder einem Grabmal steht, ob vor einem Bauwerk oder vor einem Werk der Plastik im eigentlichen Sinne, stets sind ihm solche Grundsätze massgebend; fast stets spielt sein spekulatives Denken die entscheidende Rolle. In diesem Hinblick sind seine Interpretationen trotzdem oft von originalem Wert und poetisch reichem Schmuck. —

Was ihm der Kopenhagener Aufenthalt gleichsam zum Dogma erhoben hat, tritt am ausgeprägtesten bei den Werken der Malerei in Erscheinung. (Nur der flüchtige und nach langer Wartezeit wohlig erfrischende Abwechslung bietende Besuch der Versailler Gallerie blieb davon verschont.) Drei Momente bedingen im Ganzen sein Verhältnis zu den Erzeugnissen der bildenden Kunst: die persönliche Stimmung, das historische Wissen oder die historische Gedankenassoziation, die Interpretation mit Hilfe der eigenen Philosophie. Die Gemälde, die seinem Wesen zusagen, sind so ausführlich geschildert, dass man mit Leichtigkeit die psychologische Triebfeder erkennen kann. Dabei offenbart Hebbel sich selbst und uns oft nichts anderes als die Charakteristik des eigenen dichterischen Wollens und die Erkenntnis, dass zwischen Wollen und Können manchmal eine grosse Diskrepanz besteht. — Ganz von selbst bietet sich somit die Gelegenheit, Hebbel als dem Menschen von dieser Seite nahe zu kommen. Ihn interessiert, wie sich der Mensch, den er zu kennen glaubt, zur Idee verhält, die er sich erschlossen hat. Darum kann weniger als je das Kunsthandwerk, das ja nur rein praktische Verwertung der Kunst darstellt, in seinen Betrachtungskreis fallen, ebensowenig als Antiquitäten, die in dieses Gebiet gehören. So läuft letzten Endes die Würdigung eines Kunstwerkes hinaus auf die Erwägung, ob die Idee, die sich der Künstler zum Vorwurf nahm, eines Kunstwerkes wirklich würdig sei; bei historischen Gemälden sieht er die Gestalten des Geschichtswerkes, nicht des Künstlers. —

* * *

Deutlicher als früher lässt sich für diesen Zeitabschnitt eine Einwirkung der bildenden Kunst auf die dichterische Produktion feststellen. Und zwar gibt sie sich in doppelter Hinsicht: Einmal resultiert daraus ein eigenlebiges Gebilde, das mit seiner Vorlage innerlich nichts mehr gemein hat; die Anregung ist eine äussere, sie entspringt dem Interesse, das das Problem als solches an sich hat. Das andere Mal handelt es sich um eine Uebereinstimmung der persönlichen Verfassung des Dichters, der Gedanken, die im gegebenen Momente sein Inneres erfüllen, entweder mit dem äussern Bilde der Darstellung oder mit dem innern Gedankengang, den er sich dabei vor Augen geführt glaubt; dann handelt es sich weniger um Anregung als um Befruchtung, Nährung. Diese letzteren Arten der Einwirkung können sich auch in einer einzigen Komposition vereinigen. Dann verdankt das poetische Produkt der bildenden Darstellung Anregung, Befruchtung, Nährung und äusseres Gesamtbild. —

IV. KAPITEL.

ITALIEN.

Am 26. September 1844 reiste Hebbel von Paris ab. Liebliches Herbstwetter begleitete ihn. Ein letztes Mal lässt er seinen Blick über die Stadt dahingleiten, die ihm so vieles gegeben, und schwelgt in ihrem «*höchsten Glanz*». — «*Es war, als ob die Sonne ihr Gold gespart hätte, um es beim Abschied verschwenden zu können*» (W. X. 23, 29). Diese Stimmung, ganz beherrscht von dem einen Gedanken, in Bälde wiederum etwas Neuem gegenüber zu stehen, verscheucht jede philosophische Anwandlung. Die Boulevards, das Palais royal, die öffentlichen Gebäude, die sein Auge im Moment des Scheidens noch grüsst, «*sie hätten als Weihnachtsgeschenke auf den Tisch gesetzt werden können, so glitzerten und funkelten sie*» (W. X. 23, 34). Bezeichnend ist die Bemerkung: «*Mir war, als sähe ich sie zum ersten und nicht zum letzten Male*».

Auf der Reise bringt er die Zeit damit hin, dem Blick nichts entgehen zu lassen und gewissenhaft zu notieren, was ihm ins Auge fällt.

Zunächst ist allerdings nicht viel zu betrachten. «*Es ist Tag geworden, erst blauschwarze Dämmerung, dann ein Morgen ohne Sonne, es regnet ..*» (W. X. 25, 9). Das Trübe des Wetters verhindert jede Fernsicht: «*Die Ufer der Rhone sind bis jetzt nicht schön*» und verleitet zu Mutmassungen: sie «*können es auch bei Sonnenschein nicht sein*» (W. X. 26, 25), zu Mutmassungen, die sich bald selbst widerlegen. Vorerst sind es durch den Schleier des grauen Regens hindurch nur «*leise anschwellende Berge*» auf der einen Seite der Rhone, «*eine flache Ebene*» mit «*viel Gebüsch und Gestrüpp*» und ein ferner «*dünner Wald*» auf der andern. Dann plötzlich erscheint die Sonne «*und die Ufer des Flusses werden reizender; die Berge ... liegen hinter uns, und links und rechts erblickt man Dörfer und kleine Städte; eine Menge Brücken ... führen herüber und hinüber*» (W. X. 28, 8). Er ergötzt sich an dem, was sich darbietet, und wird lebhaft-freudig an das Neckartal erinnert. «*Die Ansichten*» sind

«in Wahrheit lieblich schön» (W. X. 29, 26). Diese Schönheit steigert sich bis *Lyon. «Villen, die mehr oder minder stolz von den Bergen herabschauen, kündigen die zweite Hauptstadt Frankreichs an»* (W. X. 30, 16). Unwillig gedenkt er des Momentes der Landung. Und da kommt es so recht zum Ausdruck, dass er sich des Wertes der neuen Eindrücke bewusst ist. Nicht um eine Beschreibung abzufassen, sondern um wirklich seiner Seele, seinem Gemüte Genuss zu verschaffen, nimmt er sie auf. Die Landung verwische *«den goldenen Duft der Frische, der so unendlich reizend ist, bevor er noch genossen wurde»;* und darum sei sie ein widerwärtiger Augenblick, umsomehr weil man *«die neuen Gegenstände ... gern ruhig auf sich wirken lassen mögte»* (W. X. 30, 16ff.).

Lyon liegt wie Heidelberg, *«nur mit dem Unterschiede, dass Alles, was es Heidelberg ähnlich macht, sich grossartiger zeigt ... Die Stadt ... hat ein äusserst prächtiges Aussehen, imposante Brücken .... Die Häuser sind alle massiv und von Schwindel erregender Höhe»* (W. X. 30, 28ff.). Sehenswert sei die Place Louis le grand mit der Statue dieses Königs. Gerade von diesem Platz aus trete die Aehnlichkeit mit der Neckarstadt ausserordentlich hervor. Denn wie dort *«das Schloss auf den Karlsplatz, blickt hier ein ähnliches, obgleich nicht so mittelalterlich-romantisches Gebäude auf den Platz von einem ernsten Berge herab»*. — Ein Mensch, den nicht ein eigentlich ästhetisch-künstlerisches Interesse leitet, der auch nicht reiner Vergnügungsreisender ist, sondern der betrachtet, was von ungefähr sich in den Weg stellt, was an sich durch Augenfälligkeit aufstösst, lässt Hebbel seinen Blick über die Stadt hin schweifen, und so sieht er noch das Hôtel de Ville als *«ein bedeutendes Gebäude»* (W .X. 31, 11).

Von Lyon bis *Avignon* wird die Gegend *«öder»* (W. X. 33, 6), das mannigfaltige, sich in bunten Farben gebende Leben erstirbt, *«die Berge . . . weichen mehr und mehr zurück, . . . man erblickt viele Ruinen von alten Schlössern, wie in Süddeutschland, die Felsen nehmen seltsame Gestalten an»* (W. X. 33, 5). In Avignon sind die Mädchengesichter schon *«italiänisch scharf geschnitten»*. — Die Place d'Horloge ist nur klein und der schönen Allee, die zwar ebenfalls eine kurze Pro-

menade erlaubt, keineswegs vorzuziehen (W. X. 34). Auf dem Platz, der rings von Gebäuden eingeschlossen ist, bemerkt er namentlich die Hauptwache und «*das Theater, das sich, nicht zu gross und nicht zu klein, recht hübsch und angemessen zeigt*» (W. X. 34, 3). In den schmalen und der hohen Häuser wegen dunkeln Strassen (wie Kirchenhallen nehmen sie sich aus) findet er den Charakter der Stadt im richtigen Einklang mit ihrem Aeussern angemessen gewahrt. Es schicke sich für den geistlichen Ort. Ueberhaupt macht ihm Avignon den Eindruck des mehr und mehr «*exclusiv-katholischen*». Schon die vielen Steinhauerläden, «*in welchen Bischofsköpfe mit strengen Mienen und stolzen Mitren feil geboten werden*» (W. X. 36, 28) und die Kirchen — er besucht deren mehrere —, aus denen nur die Erinnerung an das «*verwitterte Grabmal eines Papstes*» nachdrücklich bleibt (W. X. 35, 18), bringen es ihm stark zum Bewusstsein. Er sucht auch das «*sogenannte Hôtel du Pape*» auf und wundert sich, dass es zu einer Kaserne und die Kapelle darin zu einem ungeheuren Schlafzimmer hergerichtet ist.

Dass die Festungswerke mit ihren hohen Mauern und den «*spitz zulaufenden, zinkenartigen Wartthürmen*» keinen weiteren Eindruck in ihm hervorbringen, überrascht nicht allzusehr (W.X.36/7), hatte doch schon die Festung von Ingolstadt seinerzeit — «*ein kostbares und kostspieliges Werk*» — nur den beinahe ironischen Gedanken erzeugt, dass es «*seinen Zweck noch von der Zukunft hofft*» (T. II. 228, 23).

Gern hätte Hebbel an Vaucluse mit der berühmten Quelle des Petrarca angekehrt, weniger zwar aus Interesse für das Landschaftliche, für die Natur, als weil sein Geist, wie er offen gesteht, sich gern in den Fusstapfen gewesener Grosser bewege (W. X. 36). Doch reichte die Zeit nicht hin.

Der Weg von Avignon nach *Marseille* scheint ihm die Natur ganz plötzlich in ein anderes Gewand zu kleiden. Sie «*veränderte sich sichtlich und trat in ein neues Stadium ein*». «*Fremdartige Gesträuche und Bäume*» legen ihm «*zudringliche Fragen*» auf, die er nicht zu beantworten vermag (W. X. 37, 29). Das sei für ihn auf Reisen immer ein höchst wichtiger Moment. Er beschreibt vorderhand dieses Neue nicht näher, sondern begnügt sich damit, es angedeutet zu haben. Es ist

recht bezeichnend für den Denker Hebbel, der eben aus einer starken philosophischen Schule entlassen ward, dass er bereits praktische Probleme sieht, die in irgend einer Weise in sein System einzuzwängen, es ihn reizt. Aber ebenso bezeichnend ist der Umstand, dass die Raschheit des Fluges, der beständige Wechsel an Bildern keine Ruhe mehr aufkommen lässt, sich diesen Fragen eingehender hinzugeben. Gerade hierin liegt für ihn, der nie von Jugend auf daran gewöhnt worden war, ein Auge auf die Schönheit der Natur oder gar auf die Schönheit eines Bildes zu haben — weil die Not des Lebens dieses selbst in rein materielle Bahnen wies — ein höchst wichtiger Umstand. Das hastige Vorüberschweben an tausend mannigfaltigen Objekten, von denen er keines sich entgehen lassen möchte, ohne doch die Möglichkeit zu besitzen, der angeborenen grüblerischen Neigung nachgeben zu können, muss ihn — vollends gar in einem Lande, das des Neuen so viel bietet, als sich überhaupt dem Bilde zeigt — dieser Neigung langsam, oder wenigstens zu einem Teil entwöhnen, besonders wenn der persönliche Umgang, der später noch hinzutritt, das Alleinsein als Vorbedingung angestrengten und erfolgreichen Spekulierens einfach ausschliesst.

Kurz vor Marseille erblickt er das Meer, «*im hellsten Sonnenschein . . . Schwarzblau, wie angelaufener Stahl, in der tiefen geheimnisvollen Mutterfarbe, aus der sich alle übrigen sanft in leisen Uebergängen auszuscheiden suchen*» (W. X. 38, 11). Wenn er es dann weiter charakterisiert als «*das ungeheure Element*», das «*nur dann nichts Erdrückendes mehr für den Menschen*» hat, «*wenn er es bewältigt, wenn er es zum Medium menschlicher Geistesthätigkeit herabgesetzt sieht*» (W. X. 38, 24), will es zwar wieder bedeuten, dass die kaum ausgesprochenen Worte illusorisch würden. Aber einmal kann sich diese Wandlung von philosophischer zu gegenständlicher Anschauungsweise nicht auf einen Ruck vollziehen; im Gegenteil — bei Hebbel erst recht nicht — dieselbe wird eine sehr allmähliche sein; es werden sich zunächst überhaupt nur Ansätze zeigen. Und zum zweiten ist das Meer für den Dichter nichts Neues wie z. B. für jenen kleinen Knaben, dessen naives Aufjauchzen er einen tiefbegründeten Ausbruch des Gefühls

nennt. So spricht er sicherlich nur mit einem Anflug von wehmütiger Sehnsucht nach einer Zeit, da die Gegenstände als solche auf ihn wirken möchten, und von Neid, weil es ihm kaum möglich wird, anders als eben durch die metaphysisch-spekulative Brille zu schauen. Er muss diese Naivität, die sich erst in ganz seltenen Fällen bemerkbar gemacht hat, eigentlich noch finden.

Marseille gefällt ihm nicht recht. Er hätte sich die Stadt grösser vorgestellt. «*Die Häuser sind klein und schmutzig, die Strassen eng, die Hauptpromenade* — und das ist vielleicht das Leidigste — *ist zugleich Markt*» (W. X. 38, 30). Beim Einfahren in die Stadt bemerkt er «*ein schönes, neues Thor mit trefflichen Sculpturen*»; aber es scheine bloss für die unsichtbar aus- und eingehenden Engel gebaut zu sein — «*Wagen und Fussgänger... umfahren und umgehen es*» —, was denn recht absonderlich aussehe. Wie unberechenbar ist doch Hebbel oft! Die Skulpturen nennt er «*trefflich*», dass man nicht durch das Tor fahre «*absonderlich*», und verliert dabei kein weiteres Wort darüber!

Um sich die Zeit bis zur Abfahrt des Schiffes zu verkürzen, streicht er in der Stadt herum. Auf dem Cours Bonaparte steigt er allgemach aufwärts, «*einem kastellartigen Gebäude*» entgegen, tritt endlich in das «*Glockenhaus*» selbst ein und geniesst von hier aus «*eine wunderbar schöne Aussicht auf das Meer und die Stadt; tiefblau liegt jenes da, zackige Felsen* (— «*kreideweiss*» werden sie wenige Zeilen früher beschrieben —) *ziehen sich noch weit hinein, aber endlich verschwinden sie, und das erhabenste Bild der Unendlichkeit wird durch Nichts mehr gestört*» (W. X. 40). Lange «*badet*» er sein Auge an diesem «*köstlichen Anblick*». — Im Hafen erregen die «*ersten*» Gondeln seine Neugierde.

Am Nachmittag des 1. Oktober verlässt er zu Schiff Marseille, genau ein Jahr nach der Uebersiedelung von St. Germain nach Paris, und damit beginnt der eigentliche italienische Aufenthalt.

Das «*Diarium*» (W. X.), wie schon das Fragment der Reisebeschreibung, die in einem Brief an Elise vorliegt (B. III. 165), versetzen unmittelbar in die neue Stimmung, die sich langsam

kundgegeben in den Aufzeichnungen bis Marseille. Auf dem Deck einherwandelnd, empfindet er stundenlang eine solche Seligkeit des gesättigten Daseins, wie er sie noch nie genossen habe. Er lässt seinem Blicke den freiesten Lauf, und nun ist es kaum noch die Unendlichkeit des Elementes, die ihn fesselt: «*Die Sonne senkte sich in's Meer, es war noch hell,... dann nahm auch das Licht ab, aber es wurde durch einen wunderbaren Duft, in dem alle Farben sich aufgelös't zu haben schienen, ersetzt, zuletzt verlor dieser sich in ein tiefes schönes Roth, das unten am Horizont anschoss und sich erst sehr spät... verlor.... Ich hatte das Gefühl, dass ich den höchsten Augenblick meines Lebens geniesse*» (W. X. 41, 6, vgl. B. II. 165, 18). Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, war die Macht der Natur wirklich eine so gewaltige, dass sie an sich, in ihren Farben, derart wirken konnte? — Wie Hebbel sich nicht genug daran tun kann, den Sonnenuntergang poetisch zu verklären und sich dem Besonderen, das in ihm zu ungeahntem Leben erstand, kostenlos zu überlassen, das lässt bereits die Wichtigkeit der italienischen Tage für die Entfaltung einer bis jetzt fast verkümmerten Seite seines Wesens ahnen. Doch vorerst, wenn es auch auf dem Schiff sehr italienisch zugeht, eilt er in rascher Fahrt an Gegenden vorbei, die noch nicht typisch südländisches Gepräge tragen.

Am folgenden Morgen sieht er sich den «*wilden, schauerlichen Bergschluchten*» von Korsika gegenüber. Ein «*wie durch einen titanenhaften Vorfahren Napoleons in's Meer*» geschleuderter Felsblock, «*auf dem ein verfallener Thurm steht*», zieht sein Augenmerk auf sich (W. X. 42, 12).

An der Insel Caprera vorbei entsinnt er sich der Ansicht Korsikas, während ihn vor Elba nur «*Gedanken und Empfindungen*» bewegen, die sich bei einem so welthistorischen Punkte von selbst verstehen (W. X. 42).

Die Stadt *Civitavecchia* erinnert ihn unter dem «*reinen, übermässig blauen, von keiner Wolke getrübten Himmel,... so seltsam das klingen mag, an eine Theater-Decoration aus der Victor Hugo'schen Lucrezia Borgia*» (W. X. 43, 8). Der Ort selbst missfällt ihm, weil er «*eng und knapp zwischen das Meer und das gleich hinter diesem empor schwellende Land hinein*

gekeilt» sei (W. X. 43, 17ff.). An Merkwürdigkeiten biete er überdies «*ausser einem neugebauten, unverhältnismässig gross erscheinenden Theater*» nichts von öffentlichen Gebäuden. Auf der reizlosen «*Miniatur-Allee*» bemerkt er nur einige Eidechsen «*mit ekelhaft-bunten Farben*» und tritt vorsichtig genug auf, weil er sich in seinem Abscheu vor diesen Tieren vorstellt, «*der werthen Cousine*» könne «*die Schlangenmuhme folgen*». — Die erste Palme, die aus der Ferne von einer Villa herüberwinkt, beweist ihm nur «*ein neues Stadium der schaffenden Natur*» (W. X. 44, 15).

Mittags 12 Uhr fährt er ab, dem «*Scherbenberg*» der Welt entgegen. «*Es war völlig finster, wie wir in Rom einfuhren, kümmerliche Laternen... wurden eben langsam angezündet, ich bemerkte einmal, aus dem Wagen schauend, eine Reihe kolossaler Säulen, St. Pierre! näselte ein Franzose, ich hatte die Peterskirche im Fluge erblickt*» (W. X. 44, 23).

Für die letzten Aufnotierungen, die so merkwürdig abfallen im Vergleich zu dem vielversprechenden Anfang, scheint es beachtenswert, darauf hinzuweisen, dass der Schluss des Diariums, vielleicht von Civitavecchia an, erst in Rom niedergeschrieben ist. Schlechtes Wetter, das gleich zu Beginn seines römischen Aufenthaltes einsetzte, eine unbehagliche Wohnung, das Alleinsein vorerst scheinen niederdrückend auf ihn gewirkt zu haben, sodass naturgemäss der Grübler über den Künstler die Oberhand gewinnen musste; nichts mehr, als ein weiterer Beweis, wie sehr Hebbel den äusseren Eindrücken gegenüber von seiner Gemütsstimmung abhängig ist.

Eine Aenderung tritt aber fast urplötzlich mit jenem Augenblick ein, als die Tage heller werden, und als er mit deutschen Künstlern Bekanntschaft macht. «*Für mich ist... das Leben die Hauptsache und selbst meine Träume werden durch das Leben, durch das wirkliche, gegenwärtige, angeregt*», schreibt er bereits im ersten Briefe an Elise (B. III. 167, 24). Deshalb wird auch ein grosser Teil dessen, was die bildende Kunst bietet, achtlos von ihm übergangen werden (vgl. T. III. 3318). Und darum gleitet sein Blick über die Werke hinaus, ins Licht, in die Natur, die ihm nun weit mehr als irgendeinst Begleiterin, ja liebe Freundin wird. Ganz neugestaltet tritt sie ihm ent-

gegen. Er beginnt, ihr Leben zu fühlen, und er verspürt, wie ihr Leben sich dem seinen verbindet. Sie ist nicht mehr 'gemacht', nicht mehr nur ein Objekt des Höchsten, der sich in den verschiedenartigsten Formen, die er ihr gab, versucht hat; sie ist auch nicht mehr Projektion eines Gedankens, Schemen oder Hintergrund für das Weltgeschehen, sondern die Scheidewand fällt endlich, die sich zum grossen Teil bis dahin zwischen Mensch und Natur aufrecht erhalten hatte, und es ergibt sich eine innige Wechselwirkung zwischen beiden. Hebbel lernt, wie die Natur für den Menschen und der Mensch für die Natur da sei. Ihn stets umwallend, dehnt sie ihm Brust und Seele; in vollen, mächtigen Zügen schlürft er frisch die köstliche, lebenswarme Luft ein. Aehnlich ergeht es dem Dichter, beim Eintritt aus dem kalten, rauhen Norden in diese südlichen Gegenden, wie einem genesenen Kranken, der zum ersten Male aus der moderigen Stube, die vielleicht mit farbig-bunten Tapeten geziert war, in einen lachenden, herrlichen Maienmorgen hinaustritt. Die Beschreibung der Farben, die Hebbel sieht, entspringt nicht mehr der grauen, gefühllosen Reflexion, sondern er verleiht ihr lebendige Wärme.

Das ganze Empfinden vom Wesen der italienischen Luft und des italienischen Bodens wird zusammengepresst in zwei Begriffe: Himmel und Frühlingstage. «*Was... gewaltig auf mich wirkt, und ewig auf mich wirken wird, das ist die göttliche Natur... Vor Allem das Blau dieses Himmels an einem schönen Tag! Ich kann nicht zu ihm empor schauen, ohne dass er, um ein Kinder-Gefühl, wie ich es jedes Mal habe, auch in einen Kinder-Ausdruck zu kleiden, augenblicklich ein Stück Taft fallen lässt, in das meine Seele sich hüllt und nun seine Farbe trägt*» (T. III. 3318). Dieses Eingeständnis — und das ist es für unsern Dichter — lässt einen tiefen Blick tun in die Tragweite der Wirkung der neu empfundenen Umgebung. Man kann sich diese Wirkung nicht nachhaltig genug vorstellen. Allerdings muss das Eine eingeräumt werden, dass sie sich weit weniger auf den Künstler, als auf den Menschen erstreckt. Der Künstler bleibt zum grossen Teil in seinen vorgefassten Meinungen befangen, aber der Mensch, soweit er sich von jenem trennen lässt, kommt zu einer völligen Neuorientierung seines Wesens

zu der lebendigen Wirklichkeit. — Aehnlich besagt eine andere Stelle im Tagebuch, er habe es bis jetzt noch nie erlebt, dass er genau wie der Tag sei, «*heiter und hell, oder düster und umwölkt*». «*Wörtlich*», vergisst er nicht beizufügen (T. III. 3447).

Winter ist Winter, in Deutschland wie in Italien. Dass aber hin und wieder Tage «*mit dem vollen Zauber des Frühlings*» auferstehen, verwöhnt ihn derart, dass er ihrer auch in der strengen Jahreszeit nur mit Mühe entbehren mag. «*Ich habe in der Villa medicis im November Morgen und Abende von unglaublicher Schönheit verlebt. Nur wollen sie gar nicht wiederkehren*» (B. II. 183, 15).

Ein schöner Tag identifiziert sich ihm unbedingt mit einem Frühlingstag, und zu einem solchen gehört der Himmel, wie er sich nur über italienischer Erde wölbt. «*Von dem Blau dieses Himmels macht sich keiner eine Vorstellung, der es nicht sah. Man kann mit trüben Augen hinauf sehen, aber der Blick wird hell, der sich an diesem Glanz weidet*» (B. III. 213, 12). Nicht etwa als «*poetische Uebertreibung*», nicht als überschwängliche Schwärmerei will Hebbel diese Interjektionen aufgefasst haben, deren Wahrheit er an eigenem Leibe erfahren durfte. Beinahe nüchtern betont er ausdrücklich: Wir Deutschen «*kennen gar kein Blau, das unsrige gränzt immer zu nah an's Schwarze oder an's Weisse, während das Italiänische ganz genau zwischen Beiden in der Mitte steht und darum selbständig erscheint, wie eine Ur-Farbe*» (a. a. O.). Wieder und wieder treibt es ihn, seinem Staunen, seiner grenzenlosen Freude Ausdruck zu geben und im Genuss dieses Himmels zu schwelgen. Er macht auf ihn «*einen unbeschreiblichen Eindruck, einen tieferen, wie alles Uebrige*»; ja dieses Uebrige sinkt fast bedeutungslos zum Hintergrund herab (B. III. 213, 20). — Als er am Nachmittag vor Weihnachten auf dem monte Pincio spazieren ging, die spanische Treppe hinanstieg und in die Höhe aufschaute, da musste er unwillkürlich ausrufen: «*Welch ein Tag! ... Nein, so habe ich Dich nie gesehen!*» (B. III. 198, 3). Wiederum gleitet die Erinnerung zurück zum Himmel der Heimat. Jenes Blau, schwärzlich oder grau, kann gegen dieses nicht aufkommen; denn «*hier ist es rein und so, dass das Auge nicht müde wird,*

sich darin zu baden» (a. a. O.). Am Weihnachtstage selber weilt er in der Villa Medicis, «*Nichts geniessend, als den Himmel, die Sonne und die Aussicht, aber auch Nichts darüber wünschend*» (B. III. 199, 9). Sogar das Buch, das er mitgenommen, vergisst er in der Tasche ob dem Schauen. — Wenn die Sonne hinter dem Quirinal verschwindet, dann kann es ein Tag gewesen sein «*von einer Schönheit, die unglaublich ist... Farben am Himmel — nein*», bricht er ab, «*es ist lächerlich, ein Licht durch das andere klar machen zu wollen und Natur und Kunst in Parallele zu setzen*» (B. III. 201, 3). Nichtsdestoweniger bringt er es nicht über das Herz, an eine «*Himmelfahrt*» von Guido Reni zu erinnern, die er vor Jahren schon in München gesehen habe. Damals wäre es ihm allerdings nicht möglich gewesen, auch nur einer Seite dieses Gemäldes gerecht zu werden und eine seiner Schönheiten zu erhaschen. Jetzt muss ihm ein Werk der bildenden Kunst dazu dienen, statt der mangelnden Sprache für die Wiedergabe eines allerhöchsten Eindruckes einzustehen. — Wenn die Sonne klar am Firmament erglänzt, Regen und Schnee, Nässe und Kälte siegreich in die Flucht geschlagen hat und wie in wahrem Triumph ihre Strahlen über die Erde ergiesst, gleich wie Rosen aus einem Füllhorn überreich hervorquellen, dann sind es «*Tage, gegen die der schönste deutsche Frühlingstag grau ist*» (B. III. 191, 24). Vier Stunden lang sitzt er träumend, in sich selbst verloren auf dem monte Pincio, vor ihm die Stadt, auf allen Seiten von den freilich fernen, aber sich doch scheinbar zum Kreise zusammenschliessenden Bergen umkränzt, und über ihm die Sonne: «*Ich sog die Wärme ein*», schreibt er an Elise, «*wie neuen Odem, den die Natur mir zublies, und kam wirklich aus einer gelinden Entzückung nicht heraus*» (B. III. 198, 17). — Auch auf dem Janiculus bewundert er die «*köstliche Aussicht auf die Stadt*», — nebenbei bemerkt er dort eine der schönsten Wasserleitungen — (B. III. 200, 4). — Ebenso unübertrefflich ist der Blick von der Terrasse der Villa Ludovisi «*in den vollen italiänischen Frühling hinein, der sich Einem zu Füssen gelagert hat und das Auge lange fesselt*»; Rom selbst nimmt von da aus eine höchst eigentümliche Gestalt an, «*nämlich wie verschlungen von dem wuchernden Grün, das aus tausend Gärten und*

Villen hervorbricht,... und in der Ferne stellen sich die Berge dar, unten blau, oben mit Schnee bedeckt» (B. III. 217, 25ff). Es sei schwer, klagt der Dichter, sich aus solch einem Paradies hinwegzusehnen; und er wünscht, man möchte sich ebenso leicht an die Hölle gewöhnen können, als an diesen Himmel. — Jeder Augenblick, den er zu anderem verwenden muss, wäre es auch nur zu einem Brief an einen treuen Freund, wird zum schmerzlichen Verzicht. So schreibt er an Bamberg: «*Es ist ein wunderschöner Tag, ich denke, Sie werden es mir Dank wissen, dass ich an Sie schreibe, statt auf dem Monte Pincio zu spazieren*» (B. III. 268, 9).

Ohne Blumen natürlich kein Frühling und keine Frühlingspracht. So gewinnen auch diese erneutes Interesse. In Paris hatte Hebbel eine fast ausschliessliche Vorliebe für Veilchen bezeugt. Hier sind es vornehmlich die Rosen, zu denen er stets zurückkehrt: «*Die Rosen blühen in einem fort*» (B. III. 191, 25). In der Villa Pamfilia fällt ihm vor allem eine «*unendliche Fülle von Rosen*» in die Augen; auch den Lorbeer sieht er zuerst dort blühen: «*seine Blüthen sind weiss, noch immer weiss*». Ironisch meint er: «*Man sollte denken, dass sie erröthet wären, seit sein geheiligtes Laub zu Kronen für die politischen Poeten und einige andere Köpfe gemissbraucht worden ist*» (B. III. 200, 8). Und wiederum vom Monte Pincio aus lobt er, «*dicht unter*» ihm «*sanft ansteigende Gärten mit zahllosen Beeten voll blühender Rosen und mit Orangen- und Zitronenbäumen*» (B. III. 198, 13). Auch auf dem protestantischen Kirchhof am Grabe Shelleys, «*des grossen Dichters der Cenci*» dünkt ihn mit Genugtuung: «*Schöner könnte er nirgends liegen, denn hier hören die Rosen niemals auf zu blühen*» (B. III. 273, 18). Selbst am Weihnachtsfest, das er mit seinen «*Landsleuten*» in der Künstlerkneipe auf ripa grande feiert, vergisst er in seiner Beschreibung an Elise nicht die Rose, die neben jedem Teller lag, und nicht das Weinlaub, mit dem sich alle bekränzt hatten (B. III.198). Und Elise in Hamburg darf dieser Freude ebensowenig bar gehen; als sie einmal eine Blume nicht erhielt, antwortete er ihr zurück: «*Ich pflücke Dir an allen irgend merkwürdigen Plätzen Blumen und Pflanzen. Die kleine blaue Blume, die ich Dir aus Paris schickte, muss beim Oeffnen her-*

ausgefallen seyn; abgesandt habe ich sie, aber sie war sehr winzig» (B. III. 231, 18). (Dazu vergleiche man, welche Rolle die Blumen am Carneval spielten). Der Singularität halber sei noch erwähnt, das er aus Italien eine Blume mit nach Wien nahm, die er am Grab von Goethes Sohn gepflückt hatte. Er erzählt davon anlässlich einer Notiz über Goethes Schwiegertochter an Kühne, dass er sie sorglich unter seinen «*Souvenirs*» aufbewahre (B. IV. 96, 20).

Am 16. Juni 1845 reist Hebbel nach Neapel, auf Gurlitts Anregung hin: «*Es ist eine Sünde*», habe er gesagt, «*so nahe bei dem Paradies zu sein und nicht einzutreten*» (B. III. 227, 17). Zwischen Rom und Neapel findet er, hauptsächlich was die Fruchtbarkeit betrifft, einen Unterschied «*wie kaum zwischen Deutschland und Rom*» (B. III. 273, 26). In der Heimat «*gedeihen dieses Jahr ja nicht einmal die Kartoffeln!*» — Welch ein wohltuender Augenblick dagegen die «*campagna felice*»: «*Der Segen quillt aus dem Boden hervor, es ist wie ein Goldregen von unten herauf*» (B. III. 241, 25). Ueberrascht es nicht, wie hier noch einmal ein neues Element zur Naturbetrachtung hinzutritt? Dass das spekulative Auge unseres Dichters eine Art praktische, ja auf materielle Nutzbarmachung der Natur eingestellte Richtung erhält, hätte wohl niemand erwartet. Wie weit entfernt er sich bei dem Anblick der pontinischen Sümpfe von seinem ursprünglichen Wesen! «*Ueber diese musste ich erstaunen, da sie mir auch keine Spur von Sumpf zeigten*». Leicht stellt man sich vor, was für einen Begriff Hebbel mit dem volltönenden Namen der pontinischen Sümpfe zu verbinden geneigt war. Doch «*kräftiger Boden, von Gras und Kräutern strotzend; am Wege eine dichte Allee, mit mächtigen Bäumen bepflanzt, die für das Mark des Erdreichs bürgen*» und nur ein einziger unheimlicher Fleck, «*ein grosses Schierlings-Feld, das aussah, als ob es der Teufel bebaute*», dies alles sticht gewaltig ab von einem Bild, wie es z. B. in Heidelberg noch die Erinnerung an die Dithmarsische Ebene gewähren konnte; «*Diese Sümpfe wären in zehn Jahren durch den Fleiss der Menschenhand in eine Korn-Kammer zu verwandeln*» (B. III. 240, 19). Man wundert sich, nicht einmal einen philosophischen Gedanken in dem darauf bezüglichen Epigramm als Grundlage

zu entdecken, ebenso wenig wie in dem Ereignis, welches den Vorwurf für die Verse «*in Albano*» wurde. Das Idyll an sich wird festgehalten. Dieses erschloss sich aber erst dem Blick für die Wirklichkeit eines gegenständlichen Lebens. — Duftige Bäume, vom Hauch des Abendwindes durchsäuselt, der reizende Frauen zum Spaziergange herauslockt, melodische Klänge des leise rauschenden Stromes und das verhaltene Wogen des Meeres, das alles lässt jetzt den Gedanken des Gewaltigen vor dem des Lieblichen, Anmutigen verstummen (*Villa reale a Napoli* W. VI. 336).

«*Vedi Napoli e poi muori!*» Diese Phrase wird in Hebbels Mund zum Ausdruck eines wirklichen Erlebnisses. «*Zu unsern Füssen wogte das Meer, über dem, ruhige und immer steigende Klarheit verbreitend, langsam der eben voll gewordene Mond aufstieg*» (B. III. 243, 1). «*Zerpflückte Regenbogen*» nennt er die Farben auf dem Golfe (T.III.3473). Auch in Mola di Gaeta hat er «*bei dämmerndem Mondlicht eine wunderbar schöne Aussicht auf das Meer*» (B. III. 241, 28). Konnte er noch in Marseille von ihm als einem ewigen, unendlichen Elemente reden und der naiven Betrachtung die philosophisch-spekulative unterlegen, so vergisst er hier, selbst während des lebhaftesten Festtrubels, bei Champagner in der Villa malta, nicht, einen vorurteilslosen Blick auf das Meer zu werfen und sich am «*göttlichen Sonnenuntergang*» (T. III. 3447) und am rot herüber leuchtenden Vesuv zu weiden (B. III. 252, 12). Erst im Epigramm mahnt das Brausen «*an die gewalt'gen Accorde der rollenden Sphären*»; jetzt hat es «*für's menschliche Ohr sanft zur Musik sich gedämpft*» (W. VI. 336, 7).

Nicht zuletzt belegt er sein Quartier in Neapel in der schönsten Gegend, nämlich am Golfe (B. III. 242, 28). Bei dem stetig heissen Sommerwetter gewährt es ihm die Annehmlichkeit des erfrischenden Seewindes, der die Mittagsstunden angenehmer mache als sie in Deutschland seien (B. III. 251, 30).

Am 19. Juli besteigt Hebbel den Vesuv. Bei Tage hat er «*nichts Erhabenes, geschweige Schreckliches oder auch nur Furchtbares; es ist ein Berg von mässiger Höhe, der gelinde dampft*» (B. III. 242, 14). Der Phantasie allerdings deucht er ein Riese, wenn sie sich Herkulaneum und Pompeji zu seinen

Füssen vergegenwärtigt; ein Riese, «*der sich schlafend stellt, um desto sichrer zu berücken*». Anders am Abend: bald leuchtet er, wie schon gesagt, rot hinüber zur villa reale (B.III.252,12) bald bildet er einen unheimlichen Gegensatz zu dem Meer: «*In Nacht gehüllt, erhob sich der Vesuv mit seiner Flammenkrone. Er trieb nicht bloss Funken, sondern er spie* — im eigentlichen Sinn des Wortes — ...*wirkliche Lava, die in einem breiten Feuerstrom vom Krater niederfloss.*» Dann sieht einen Moment lang die Phantasie wieder das «*gewaltige Schauspiel*», das den Eindruck eines bewussten Vernichtungsaktes hervorrufe, «*einer ungeheuren, dämonischen Macht, die sich Verderben brütend in die Schöpfung hineingestellt hat*» (B. III. 243). — Der Eindruck steigert sich noch, wenn er auf der Höhe des Kraters selbst steht, und da wiederum bei völliger Abstrahierung von nebelhafter oder poetischer Ausmalung. Die erstarrten Lavaströme gewähren «*nicht etwa bloss für die Phantasie, sondern für das Auge*» einen «*grauenhaften Anblick*». Sie sehen aus wie «*Schlangen, Krokodile, Sphinxe*». Aber die Sonne passt nicht zu dem feuerspeienden Berge; «*die Hölle muss sich selbst beleuchten*». Der Mond erst, der etwas später aufging, bringt «*durch sein mildes unschuldiges Licht einige Versöhnung in die düstre Scene.*» Er braucht nun nicht mehr in die Tiefen seiner metaphysischen Weltanschauung hinunter zu steigen, um sich das Verschlungensein von Tod und Leben zu vergegenwärtigen, um bei diesem Anblick an jene letzten Momente erinnert zu werden, «*wo die Erde seyn wird, wie dieser Berg, kahl und öde und den Elementen zur völligen Zerstörung überantwortet*» (B. III. 267, 9 ff.). Der Kontrast zu der sonst überall sich hervortuenden und herausquellenden Frühlingspracht ist an sich schon so schneidend, dass der Gedanke dem Auge sich nicht aufzudrängen braucht.

Es hat den Anschein, als ob die wenigen Wochen Hebbel ganz zum Genussmenschen umgewandelt hätten, der sich an der Schönheit, die ihn allenthalben umrauscht, hauptsächlich auch an der lebendigen Schönheit menschlichen Wesens und Treibens wortwörtlich erquickt. Noch in anderem Masse, als in Rom, ist es speziell in Neapel nicht mehr das Rätsel Weib, das ihn in seine Bande zieht; dieses selbst strahlt seine Reize über

ihn aus. Neben der 'gewaltigen' Schönheit, die man sich bislang nur im Hinblick auf die Vorstellung seines Gedanken- und Ideenkreises, im Hinblick auf ein Unbegrenztes und Unnahbares erklären konnte, erhält nun die 'liebliche' Schönheit ihren Platz. Am 7. Juli schreibt Hebbel an Elise: «*Die Bildungen der Natur, die sich in Rom bis zu ewigen Formen erheben, sinken hier schon wieder zum Lieblichen herab, und dabei bin ich weit mehr betheiligt, denn die Schönheit wird mir in Kunst und Leben immer mehr Bedürfnis*» (B. III. 249, 24). Ihn begeistert die Schönheit des Neapolitaners, mehr noch der Neapolitanerin. — Eine volle Seite des Tagebuchs weiht er den Namen der beiden Schwestern aus Messina, Emilia und Angiolina. —

«*Nimm die Traube, wie die Beere,*
Nimm das Leben, wie den Tag!
Was es auch zuletzt beschere,
Immer bleibt's ein Lustgelag!» (W. VI. 234, 13)

dichtet er «*an einen Freund*»; und noch lange widerhallen in ihm die «*köstlichen Abende*» in der villa reale.

Darf es, auch von diesem Standpunkte aus, noch wundern, dass ihm vor einer Ehe mit Elisen graut? Darf es noch wundern, dass ihm, der sich früher vor der erdrückenden Menge des Beschaulichen nicht anders zu helfen wusste, als dass er zur Trösterin Philosophie sprang, die Lust dazu mehr und mehr abhanden kommt? Alles in persona mitzuerleben, und als unbeteiligter Betrachter von ferne nur zuzusehen, das ist zweierlei. Noch in Paris fühlte er sich Elisen gegenüber zu einer Begründung verpflichtet, warum er ihr die versprochene Maifestschilderung nicht abliefern konnte. Damals noch wünschte er sich mit Sehnsucht die Augen eines Kindes, weil er glaubte, die Abnahme der Lust, sich Rechenschaft zu geben, habe darin ihre Ursache, dass seine Anforderungen hinsichtlich der innern Resultate immer strenger würden, und er gleichsam müde ward, diese überall herauszusuchen (B. III. 133, 6). In Italien ergibt sich ihm der innere Gewinn dadurch, dass er nach Möglichkeit sich aktiv mitten hinein in den Strudel drängt. Einer Zeit zu gedenken, wo die Dinge einmal weniger lebhaft auf ihn wirken könnten, dazu kommt er gar nicht. — So trägt sich von selbst

ein völlig neuer Geist in die Beschreibungen hinein. Die Schilderungen sind weniger detailliert, die Eindrücke mehr der Hauptsache nach zusammengefasst, dafür umso reicher gehoben von einer verhaltenen, naiven Freude des tätigen Teilnehmers. — Nun er weiss, dass überall und bewusst nach innern Resultaten zu haschen, nicht unbedingt Freude und Genuss in sich schliesst, und er auf der andern Seite die Erfahrung gemacht hat, dass im ausschliesslichen Mitgeniessen und Mitfeiern unbedingt Gewinn stecke, verliert er das Interesse, über den Carneval eine Beschreibung abzufassen, besonders da bereits Goethe eine solche geliefert habe, und Neues nachzutragen nicht möglich sei. Trotzdem erzählt er sehr anschaulich von der Lichterpracht, obwohl er Geldnöte halber nur den letzten Teil miterlebt zu haben vorgibt. «*Nun ja, ich kann hier den Carneval besuchen, wie in Hamburg die Maskeraden, die Strassen sind überall frei*», schreibt er an Elise (B. III. 180, 13). Die Worte wollen wir mit ihrem neidischen Blick auf locupletiores nicht allzutragisch nehmen. Ob er wohl grössern und ursprünglicheren Gewinn davongetragen hätte, wenn ihm günstigere Mittel zur Verfügung gewesen wären? Wir glauben kaum; denn auch so hat er die Lustbarkeiten treffend in ihrem Unterschiede zu den französischen, die in der Politik wurzeln, und zu den deutschen, wo der Pöbel zu brutal sei, charakterisiert als ein wirkliches Volksfest, das «*am reinsten den Charakter echter Fröhlichkeit*» *trage* (B. III. 192, 14). An diesem Urteil mag nicht wenig das anmutige Spiel mit den Blumen Schuld gehabt haben. — Und auch so fühlt er sich eigentlich wohl in dem «*kindlichen*» Treiben. Erinnern wir uns nur mit ihm an den letzten Abend des Carnevals, wie besonders glänzend die Illumination gewesen sei und wie neckisch die ewige Frage «*senza moccolo?*» mit der stereotyp wiederkehrenden Antwort «*eccolo*» geklungen habe. Der ganze Corso war in einem «*Augenblick . . . vom Piazza del Popolo bis zum venetianischen mit springenden, wandelnden, hüpfenden Lichtern übersä't*»; ein Eindruck, als ob alles lebe; nichts erfriere in der Feierlichkeit, nichts erstarre in der stolzen Pracht. Erschütternd wirke dann nur der Moment des plötzlichen Erlöschens «*einer so ausgelassenen, in tausend und aber tausend*

Herzen lodernden Freude». Mit dem Einläuten des Ave Maria hatte die Herrlichkeit ihr jähes Ende. «*Das wäre der römische Carneval*», beschliesst Hebbel seinen Bericht (B. III. 202, 9 ff.). Es muss auffallen, dass auch hier dieser Uebergang von Licht zu Finsternis ihm nicht mehr die Anregung zu einer philosophischen Erörterung oder einem Aphorismus eingibt. Die Vorstellung vom Ende aller Dinge ist allein durch die Contrastwirkung hervorgerufen; und bei dieser Beobachtung lässt er es bewenden.

Die *Girandola,* das Feuerwerk, das zu Ostern auf der Engelsburg abgebrannt wird, nennt er sehr schön, obwohl er in Paris brillantere gesehen habe. Es sei dennoch wirksamer, weil das hohe Gebäude eine bessere Uebersicht gewähre (B. III. 215, 30).

Auch in Neapel gedenkt er eines Feuerwerkes «*zu Ehren der Madonna, der zwei Tage zuvor schon Tausende von Lampen gebrannt hatten*» (T. III. 3498).

Ueberall ist es die reine Betrachtung und die Wollust, sich mit herumtummeln zu dürfen; so auf dem Künstlerfest *Cervaro,* wo die Tradition die Oertlichkeit mit den alten römischen Sibyllen in Zusammenhang bringt, weshalb die jungen Leute in allen möglichen Kostümen zu den unterirdischen Grotten ziehen, wo getrunken, getollt wird, und man am Abend mit Fackelbeleuchtung heimwärts zieht (B. III. 234, 19).

Wie bereits gesagt, sind die Beschreibungen all dieser Feste, deren Miterleben unter einem von dem Pariser völlig veränderten Gesichtspunkt geschieht, spärlich. Es widerstrebt dem Dichter, Gefühlsergüsse auf's Papier zu werfen (B. III. 218, 9). Damit haben wir aus seinem eigenen Munde das Entscheidende: Hebbel hat sein Gefühl erkannt; die Gegenstände wirken auf die Seele, auf das Herz, dieses gerät in Mitschwingung und nicht mehr in erster Linie der Verstand. Die Kuppelbeleuchtung allein veranlasst ihn noch zu einer etwas breiteren Schilderung, der er nicht ausweichen kann: «*Das ist ein einziger Anblick; besonders der Moment, wo die einfache Lampen-Beleuchtung sich . . . in eine flammende Fackel-Illumination verwandelt. Zuerst erscheint eine einzelne Fackel, die ein Mensch . . . oben auf dem eisernen Kreuz befestigt;*

hierauf steht das ganze ungeheure Gebäude, wie im Nu, in seiner Glorie da, es ist, wie ein Flammen-Frühling, den die Nacht auf einmal gebiert» (B. III. 215, 23).

Die Betrachtung von Hebbels derzeitiger Stellung zur gegenständlichen, ihn umgebenden Wirklichkeit dürfte erwiesen haben, wie sehr sich ein Neues in seinen Gesichtskreis eingeschoben hat. Doch mag diese für Hebbel tatsächlich fundamentale Wirkung nicht allein der Kraft der Natur zuzuschieben, sondern ein weiteres Moment als ursachbegründend dazu zu nehmen sein: die Gesellschaft, in der sich der Dichter bewegt. Es lohnt sich wohl, mit einigen Worten darauf einzugehen, da er selbst häufiger als sonst auf sie zu sprechen kommt, also ebenfalls in ihr ein wesentliches für das Angenehme und Fruchttragende des italienischen Aufenthaltes gesehen hat. An Bamberg berichtete er: «*Darin unterscheidet sich mein römischer Aufenthalt von dem Pariser nämlich sehr, dass, wenn ich in Paris keinen einzigen Menschen traf, der seine Bekanntschaften nicht wie Schätze gehütet hätte, hier das gerade Gegentheil der Fall ist; ich habe deren zu Hunderten gemacht*» (B. III. 189, 24).

Natürlich liegt es fern, die Wirkung des einen durch die Wirkung des andern, a priori und a posteriori, zu erklären; vielmehr hat man sich beide in sich gegenseitig durchdringender Wechselbeziehung zu denken. Bald ist das eine vorhanden ohne die innige Gemeinschaft mit dem andern, und umgekehrt. Bald lässt sich das eine vom andern gar nicht trennen.

Schon für Heidelberg durfte hervorgehoben werden, dass momentweise ein freierer, von der Philosophie und dem nüchternen Verstande gelöster Standpunkt, wenigstens der Natur gegenüber, sich bemerkbar gemacht habe. Führt man diese Tatsache auf seinen persönlichen Umgang zurück, so dürfte man leicht auf die Vermutung verfallen, dass das ständige Zusammensein mit Rousseau, Rendtorff und Gravenhorst den Blick sich weit eher am Gegenständlichen zu weiden veranlasste, als es ohnedies geschehen wäre. Allerdings soll damit nicht in Abrede gestellt werden, dass vielleicht ein noch intensiverer Verkehr mit ihnen der philosophierenden Anlage, die zu stark in Hebbel begründet liegt, die Spitze hätte bieten

können. Es soll damit nur auf ein nicht unwesentliches Moment hingewiesen werden. Hebbel befand sich in jener Zeit ja zu sehr in einem lernenden Alter, das von sich selbst Erdachtem und Konstruiertem sich so blenden lässt, dass alles Wesen und alles Leben nur unter solchen Gesichtspunkten Bedeutung erhält.

München zeigt in dieser Beziehung ein verändertes Bild. Hier ist die Einsamkeit von vorneherein das Dominierende und das Bestimmende. Er kommt hin mit dem Gedanken: München ist eine Kunststadt; sie wird mir von selbst das und jenes bieten. — Nun aber der gewünschte oder ersehnte Erfolg nicht ohne weiteres eintritt, fühlt er sich nicht veranlasst, über die Ursachen seines Ausbleibens nachzudenken, sondern sucht, um München doch nicht ohne Gewinn zu verlassen, auf philosophischem Wege zu greifbaren Erkenntnissen zu gelangen. Damit verschiebt sich die naiv-gefühlsmässige zur bewusstverstandesmässigen Betrachtung. Von diesem Geist ist, was die Kunstschätze anbelangt, etwa das «*Gemälde von München*» durchzogen.

In Paris war ein Schwanken ebenfalls zu konstatieren. Abgesehen von St. Germain, wo für das Ausbleiben der reinen Freude an der Natur andere Gründe massgebend sind, tritt diese in der ersten Zeit allenthalben hervor. Der Reiz der neuen Umgebung, wie er seinen Einfluss auf der Reise Rouen-Paris zur Geltung gebracht hatte, dauert aber nur so lange, bis Hebbel durch Bamberg von der richtigen Seite genommen wird. Dann kommt die harte Schulung im Hegelianismus, dem die vorurteilslose Naturbetrachtung unerbittlich untergeordnet wird. «*In Paris zwingen ihn Bamberg und Ruge, unter dieser sorglos erworbenen, sorglos verknüpften Menge einzelner philosophischer Anregungen und unter dem Selbsterdachten Ordnung zu stiften. Und zwar drängen ihm die sattelfesten Hegelinge den Maßstab Hegels auf, zwingen ihn mit Hegel sich auseinanderzusetzen, und bewirken, dass alles, was an Verwandtschaft mit Hegels Denken in Hebbel vorhanden war, eine feste Form gewinnt.*[1]) Er wird ihnen umso leichter zugänglich, als

[1]) O. Walzel, Friedr. Hebbel und seine Dramen. (A. N. u. G. No. 408. Leipzig und Berlin 1913, S. 34.

er absolut einer genaueren Kenntnis des Französischen entbehrt, um in lebhafteren Verkehr mit Künstlern etc. zu treten. Somit waren bisher alle Bedingungen gegeben, die den Weg zu einer rein verstandesmässigen Erfassung von Welt und Leben bahnten.

Für Italien nun erhält diese Hypothese die gewichtigsten Stützen. Schon im ersten Brief, der am 21. Oktober 1844 an die Hamburger Freundin geschrieben wird, lesen wir: «*Gleich bei meiner Ankunft habe ich mit den Deutschen Künstlern Bekanntschaft gemacht. Ich ging in ihr Café am Corso und kenne jetzt eine unendliche Menge davon*» (B. III. 169, 13). Freilich meint er da noch, es führe das zu Nichts, als dass man nicht immer allein herumzulaufen brauche; «*denn im Durchschnitt sind sie ohne Talent und Geist, wie ohne Bildung*». Dies Urteil ist wohl nicht ohne Vorbehalt aufzunehmen: Einmal weil es nur auf den ersten Eindruck hin gefällt ist; dann aber, weil er später doch mit einigen von ihnen in ganz nahe Freundschaftsbeziehungen tritt. Schon im Januar 1845 schreibt er an Bamberg, er habe «*Bekanntschaften*» gemacht, «*darunter manche werthvolle, einige höchst bedeutende und für mein ganzes Leben wichtige*» (B. III. 190, 1). Doch wie dem sei — jedenfalls sind sie gut genug (gerade deshalb vielleicht, weil sie seinen verschlungenen Gedanken nur zum Teil folgen können oder wollen) den Blick mehr auf die äussere Welt, auf die geniessbare Realität des Lebens zu lenken und dem philosophischen Grübeln einen kleinen Riegel vorzuschieben.

Dass diese «*geistreiche Gesellschaft... Gurlitt und Rahl anregende Führer durch die Welt der bildenden Kunst abgeben konnten*»[1]), soll hier noch gar nicht allzustark betont werden. Gurlitt, der nachher sein bester Freund wird, war ausschliesslich Landschaftsmaler. So ist eher anzunehmen, eine Beeinflussung habe in dieser Richtung stattgehabt.

An Namen solcher deutschen Künstler führt Hebbel auf: Louis Gurlitt, Kolbenheyer, Karl Rahl, den Bildhauer Kümmel, die Maler Götzloff, Wigand, Hauser und Riedel. Tgb. II. 3265 erwähnt er noch einen Maler Wihler, der eine Anekdote von Maler Koch erzählt, «*Verfasser von nicht erschienenen, aber*

[1]) E. Kuh, Biographie Friedr. Hebbels, 3. Aufl. Wien, Leipzig 1912, Bd. II, S. 116.

höchst genialen Zeichnungen zum Dante,.... enthusiastischer Verkündiger der Verdienste des jungen Thorwaldsen». Dieser, das eine Mal Wihlers, das andere Mal Willers geschrieben, tritt in einem Briefe an Palleske, mit dem der Maler in Beziehungen zu sein schien, noch einmal auf: «*Von Willers zu vernehmen, hat mich herzlich gefreut,... Ein herrliches Bild von ihm sehe ich noch vor mir, einen mächtigen Urwald mit Eberbrut*» (B. IV. 227, 5). Ueberdies trifft er am Künstlerfest Cervaro mit Cornelius zusammen, der nicht zum Kreise gehört, und erneuert dessen Bekanntschaft. (B. III. 234, 27.)

In ein näheres Verhältnis tritt er von allen nur mit Gurlitt, Kolbenheyer und, freilich erst eigentlich in Wien, mit Rahl.

Louis Gurlitt aus Altona, also ein Landsmann des Dichters (B. III. 178, 27), ist ein «*tüchtiger Landschaftsmaler*». An anderer Stelle wird er ein «*herrlicher Mensch*» genannt und entschieden einer «*der ersten Künstler uns'rer Zeit, der dem Vaterlande zur Ehre gereicht*» (B. III. 226, 9 vgl. T. II. 3277). Was jedoch die beiden miteinander verbindet, ist nicht ihr künstlerisches Streben. Im Gegenteil; nur an dieser einen Stelle (B. III. 226) spricht Hebbel von dessen Gemälden: «*Er hat jetzt auf der Ausstellung zwei italiänische Landschaften, die das grösste Aufsehen erregen, und zwar, wohl zu merken, unter den Italiänern selbst!*» Ein persönliches Verhältnis zu Gurlitts Kunst schimmert daraus nicht hervor, wenngleich der Erfolg des Freundes ihm scheinbar nicht gleichgültig bleibt. Im übrigen beschränkt sich der Verkehr auf eine, man wäre beinahe versucht zu sagen, menschliche, äussere Seite, ohne dass man aber gerade das Finanzielle im Auge zu haben braucht. Ein anschauliches Bild gerade dieses menschlichen Zusammenseins entrollt ein Aufsatz des Sohnes Prof. Ludw. Gurlitt,[1]) dessen hauptsächlicher Zweck der ist, der Darstellung der Biographen hinsichtlich Hebbels Anpumperei berichtigend in den Weg zu treten (vgl. des Malers Gurlitt Schlußsatz in seinen eigenen Aufzeichnungen). Die Briefe Gurlitts an Hebbel (acht an jener Stelle abgedruckt) und Gurlitts persönliche Aufzeichnung aus seinen letzten Lebensjahren betonen

[1]) Westermanns Illustrierte Monatshefte, Februar 1908, S. 672.

das rein Freundschaftliche des Verhältnisses. Des verschiedenen künstlerischen Strebens beider Künstler wird mit keinem Worte gedacht, obwohl der Verfasser als Beweis dafür, wie sein Vater «*als bildender Künstler für den Dichter Hebbel durchaus etwas bedeutet hat*»[1]), das Sonett an jenen anführt, das ja aber gerade nur an den «*Freund Gurlitt*» gerichtet ist.[2]) Den für uns in die Wagschale fallenden Einfluss Gurlitts suche ich weniger in seiner Kunst als solcher, sondern eher darin, dass er ihm, wie es eben sein Beruf mit sich brachte, den Blick für das Schöne der Natur öffnete. So sagt auch die erste Strophe des Sonetts:

«Ich dachte Dein, als ich die Herrlichkeiten
Der Steiermark vom Berg herab erblickte
Und im Empfindungswirbel fast erstickte,
Weil mir die Kraft gebrach, ihn abzuleiten.»

Und im ersten Terzett heisst es:

«Zwar werde ich Dir nie die Hand missgönnen,
Doch könnt' ich Dir das Auge fast beneiden,
Vor dem des Chaos Formen nicht bestehen» (W. VI. 324).

In welcher Richtung Gurlitts möglicher Einfluss ging, braucht nicht deutlicher gemacht zu werden, besonders da ohnehin aus Hebbels eigenen Aeusserungen über den italienischen Aufenthalt nur dieses Bild zu entnehmen sein wird.

Robert Kolbenheyer, Signore Roberto, wie ihn Hebbel auch nennt, «*ein junger Oesterreicher*», scheint mehr den praktischen Helfer und unterhaltenden Gesellschafter abgegeben zu haben. (B. III. 169, 24.) Ohnehin bewegt er sich nur als Dilettant im Kreise der Künstler; deshalb mag er dem Dichter hauptsächlich von der menschlichen Seite am nächsten gekommen sein. Er «*scheint sich mir anschliessen zu wollen und ist mir namentlich im Aufsuchen eines Logis behülflich*» (B. III. 169, 25), berichtet der Dichter das eine Mal an Elisen; das

[1]) Westermanns Illustrierte Monatshefte, Februar 1908, S. 673.

[2]) Wo Hebbel den Künstler feiern will, schreibt er es ausdrücklich dazu. Vgl. „Auf die deutsche Künstlerin" (W. VI. 282), wo natürl. seine Gattin gemeint ist, diese aber als solche nicht den Vorwurf zum Gedicht abgegeben hat wie in dem Sonett „An Christine Engehausen" (W. VI, 313), das wiederum mit der Künstlerin als solcher nichts zu tun hat.

andre Mal, er bemühe sich um die Pässe und den Veturin nach Neapel (B. III. 233, 20). — In Wien bedauert er, seine Adresse vergessen zu haben. «*Es war ein so treuer Mensch*» (B. III. 355, 6). — Mit Gurlitt und Kolbenheyer zusammen ist er auf dem Corso während des Carnevals (B. III. 194). —

Karl Rahl, den bedeutendsten unter diesen Künstlern, lernt er auf einer der Streifereien in die Ateliers kennen, wie dieser an seinem Gemälde: «*Ueberfall der zum Gottesdienste in den Katakomben versammelten Christen durch römische Beamte und Soldaten*» sass.[1]) Ein Zeichen dafür, dass ihm die Künstler in artistischer Beziehung ziemlich gleichgültig waren — kein einziges Wort Hebbels über die Arbeit, wo er doch seinerzeit in Kopenhagen bei Thorwaldsen sogar die angefangenen Schülerarbeiten mit Interesse verfolgte. — So bleibt die Bemerkung aus dem Atelier *Riedels* z. B., wo er ein «*herrliches Bild: die Mutter der Sakontala!*» sieht, ganz vereinzelt (B. III. 194, 27). Der Grund, dass er des Gemäldes überhaupt Erwähnung tut, beruht darin, dass er zu gleicher Stunde die Gagiati, zu welcher Schönheit Roms er in flüchtiger Neigung erglühte, kennen lernte. — Die tiefere Ausgestaltung des Freundschaftsverhältnisses mit Rahl erfolgt aber erst in Wien. Dort kann man dann allenfalls sagen: «*Wer die beiden jemals zusammen gesehen hat, der wird ungefähr den Eindruck von Geistern empfangen haben, die gemeinschaftlich auf Raub ausgehen, auf den Raub künstlerischer Bildlichkeit. Der eine, wie der andere, wälzte die schwere Last spröder Aufgaben und idealer Zwecke, welche sich dem Geschmack ihrer Zeit nicht einordnen wollten.*»[2]) Hier ist auch der Schluss erlaubt, dass durch die Wesensverwandtschaft «*ihre Verbindung sich fast mit Notwendigkeit ergab*»[3]). Für Italien dürften derartige Feststellungen verfrüht sein.

Gurlitt lernte Hebbel bei dem Maler *Wigand* kennen, einem ihm befreundeten deutschrussischen Maler, wie es in Gurlitts Aufzeichnungen[4]) heisst. — «*Er war der Milchbruder des Kai-*

[1]) Kuh, a. a. O., Bd. II., S. 114 und Barthels, Chr. Fr. Hebbel, Leipzig, Reclam, S. 73.
[2]) Kuh, a. a. O., Bd. II, S. 114.
[3]) R. M. Werner, Hebbel, ein Lebensbild, Berlin 1905 (Sammlg. Geisteshelden) S. 235.
[4]) Westerm. Illustr. Monatsh., a. a. O., S. 674.

sers Alexander von Russland, und seine Frau die Milchschwester des späteren Königs Friedrich VII. von Dänemark». — Diesem Maler, an den er von Campe angelegentlichst empfohlen ist, schenkt er eine bescheidene Sympathie: Er scheint ihm «*ein sehr gebildeter Mann zu seyn, auch seine Frau gefällt mir, doch sehe ich sie nur wenig*» (B .III. 169, 23).

Beim Bildhauer *Kümmel,* einem Schüler Thorwaldsens, verbringt unser Freund «*zuweilen einen Sonntag-Abend*» (B. III. 193, 18).

Hauser, der den Dichter übrigens malte — «*Mein Portrait, von Herrn Hauser gemalt, ist sehr ähnlich geworden, wie Leute, die es besser wissen, als ich, versichern*» (B. III. 235, 3) — wird von Hebbel «*klein, schwach und kränklich*» geschildert. Mit ihm zusammen besucht er die chiesa sotterranea dei capucini a Roma, wo Hauser «*die starken Schulterknochen der todten Capuziner beneidete*» (T. III. 3461).

Den Maler *Götzlof* «*nebst seiner sehr angenehmen Frau und wohlgezogenen Kindern, die ich öfters besuche*» (B. III. 251, 15), lernt er in Neapel kennen. Durch Gurlitt an ihn empfohlen, schreibt er ihm einmal zurück: «*In Götzlof und seiner Frau habe ich sehr liebenswürdige Leute kennen gelernt. Ich sehe sie oft, zuweilen in ihrem Hause, öfterer in der Villa reale*» (B. III. 261, 13).

Einen Maler *Widmer,* an den er ebenfalls eine Empfehlung bei sich trug, trifft er nicht mehr in Rom an. (B. III. 169, 18.)

Ausser diesen, die Hebbel selbst anführt, zählt Gurlitt in den bereits erwähnten Aufzeichnungen eigene ältere Freunde auf, «*Halmann, von Osten, Brumeier und andere*», mit denen «*sich zu befreunden*» Hebbel später auch noch sich entschloss. «*Vereint haben wir dann, besonders am Kamin.... herrliche Stunden verlebt*», schwärmt Gurlitt,[1]) und Hebbel schwärmt von den «*herrlichen Stunden in der villa reale*». Damit ist im grossen Ganzen das Milieu, in dem sich der Dichter bewegt, und in der Hauptsache auch die Art der Unterhaltung, mithin die Art eines möglichen Einflusses gegeben.

Mit diesen Männern trifft Hebbel fast tagtäglich zusammen, mit ihnen macht er seine Spaziergänge, feiert er ihre Feste,

[1]) Westerm. Illustr. Monatsh., a. a. O.. S. 673.

besucht er denkwürdige Orte. Einmal in ihren Kreis gezogen, erschwert es gleichsam ein Zauberbann, sich davon zu befreien, und nicht leicht wird es, ihn gar missen zu müssen. «*Gemalt werden wir und wieder gemalt*», Ehren werden dem Dichter erwiesen, wie man sie sonst nur Hoffmann-Fallersleben und der Birch-Pfeiffer zumass! (B. III. 190, 5 vgl. B. III. 233, 2). Diese Gewöhnung an gemeinsames Erleben, wie auch die Bekanntschaft mit dem geistreichen Hettner in Neapel, lassen wohl am tiefsten den Dichter erkennen, dass die Zeit vorüber sei, da der Mensch sich selber genügte — «*Hebbel connaissait que son esprit n'était plus capable de se suffire à lui-même comme autre fois*»[1]) — dass er, um sich wach und aktiv zu halten, eines stetig wechselnden und stets von neuer Seite anregenden Verkehrs bedürfe. Was er ein halbes Leben lang ersehnt und erträumt, wird ihm nun im reichsten Masse zu teil. Wer nur einen Blick in Kulkes «*Erinnerungen*» wirft, ersieht daraus, wie in Wien dieses Leben weitergesponnen wird. Gerade hier scheint das Geheimnis von Hebbels Entwicklung, besonders was seine Stellung zur Natur, zum Leben, mithin die Wandlung des metaphysischen Denkens in ein empirisches, anbelangt, wenigstens in ihrem Anfange begründet zu sein. Wie aus Briefen und Tagebüchern hervorgeht, ist es meist ein beinahe familiäres Dasein mit freiestem Gedankenaustausch, was die Leute zusammenführt und mit einander verbindet; eine Art Heim, wie später die Zeit der Ehe in Wien, das eine gewisse Ruhe und Festigkeit zu verleihen beginnt.

* * *

Kein Dichter hat Italien ohne innern Gewinn den Rücken gekehrt. Keiner ist an seiner herrlichen Natur vorübergegangen, ohne reiche Früchte mit nach Hause gebracht zu haben. «*In Goethe's Gedichten merkt man bei jedem leisen Atemzuge, woher er kommt. Man fühlt die südliche Luft, den Strom des Seewindes, der über das griechische Meer zu Iphigenie herankommt. Man fühlt den süssen Hauch der Lorbeerhecken und der Orangen von Ferrara*».[1]) Und wer seine römischen Elegien liest, in denen er Christianen mit dem Zauber Italiens umhüllt hat, der könnte

[1]) A. Tibal, Hebbel, sa vie et ses œuvres de 1813 à 1845, Paris 1911, S. 690.
[2]) H. Grimm, Vorlesungen über Goethe, 2. Aufl. Berlin 1880, S. 334.

glauben, «*einer der drei römischen Dichter habe auf dem Wege der Seelenwanderung sich nun in Weimar wieder gefunden. habe seine Leier aufs Neue gestimmt, sich . . . an der Lust des neuesten Tages wieder berauscht und den altgewohnten Wein neu an die Lippen geführt, der 2000 Jahre lang seitdem doch alle Jahre neu gekeltert worden war*».[1]) — Wie Hebbel dünkt auch Byron Italien mit den verfallenen Mauern, Tempeln, Hallen, Palästen, Städten ein Skelett. Aber zugleich geniesst er die Poesie, welche um diese Ruinen webt, vor allem wenn das Mondlicht oder der Sterne Strahlen «*durch den Riss der Zeiten blicken und linder Lufthauch säuselt durch die Nacht*». — Der Grundakkord aller seiner Stimmungen in ihrem bunten Wechsel bleibt stets:

«*Ich wend' an dich mich, heilige Natur,*
An die ich mich vergessend möchte drücken,
Dem All verbunden».[2])

Und nicht zuletzt hat unser grosser Basler Jakob Burckhardt in Italien seine Dichternatur entdeckt und in späteren Jahren dort immer wieder seine Dichterkraft gefunden. Seine Gedichte, die Italien betreffen, sind «*im Schatzkästlein seiner «Ferien» wie Edelsteine dem feurigen Gold seiner heimatlichen Verse vom Rhein*» etc. zugesellt.

Anders als in jener «*Synthese des Nordens und Südens . . ., die wir in den Dichtwerken Goethes, Platens und Conrad Ferd. Meyers bewundern und für die Goethes Helenaszenen im zweiten Teile des Faust, Jphigenie und Tasso, nicht weniger aber die venezianischen Sonette Platens und die Renaissancenovellen Conr. Ferd. Meyers die typischen und vielzitierten Beispiele sind,*»[3]) anders erweist sich der Aufenthalt für Hebbel als bedeutend.

«*Er brauchte Italien noch nicht*» und «*man könnte vielleicht sagen, er gebrauchte es, die ausgesprochen nordische Natur, überhaupt nicht, wenigstens nicht für seine Kunst.*»[4]) So urteilen Hebbels Biographen, nicht nur unzureichend und ein-

[1]) H. Grimm, a. a. O., S. 316/17.
[2]) A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. 2. Aufl. Leipzig 1892. S. 416.
[3]) R. E. Hoffmann, Jacob Burckhardt als Dichter, Basel 1918, S. 24/25.
[4]) Barthels, a. a. O., S. 72.

seitig, sondern geradezu falsch. Allerdings muss man nicht den Maßstab, der für einen Goethe, Heinse, Platen, C.F.Meyer etc. geläufig ist, an Hebbel anlegen wollen. Unser Dichter steht nicht nur im Ganzen abseits von allen andern und beansprucht eigene Forschung, wenn man ihn verstehen will, sondern es ist auch mit Einzelheiten, jedenfalls mit der Wirkung Italiens so.

Italien war wichtig für den Dichter, wie für den Menschen.

Hebbel hat selbst erkannt, wie während der italienischen Tage eine Wandlung seines ganzen inneren Wesens sich vorbereitete. Allerdings liegt sie nicht auf der Hand, nicht an der Oberfläche. Er bekennt einmal, es komme ihm geradezu vor, als ob die Natur eben damit beschäftigt wäre, ihn, nachdem er in seine Elemente zerfallen sei, aufs Neue zusammenzusetzen (B. III. 219). Was heisst das mehr, als dass er sich vollkommen klar darüber ist, wie etwas Neues, ihm Eigenartiges in seiner Seele Platz greift, wie sein Wesen und Denken sich auf eine von der früheren völlig verschiedene Basis der Anschauung gestellt hat und sich noch stellt. Bislang hat der Gedanke, die Idee, die sich mit dem geschauten Objekt verbinden liess, die beinah ausschliessliche Führerrolle innegehabt und war nur zeitweilig — die Ursachen sind früher hervorgehoben — einer freieren Betrachtung gewichen. So ausschliesslich wie jetzt ist aber das direkte Schauen, die alleinige Tätigkeit des Auges noch nirgends hervorgetreten und hat sich auch kaum einmal bis in die Dichtkunst hinein erstreckt. Zwar wird der Gedanke naturgemäss nicht einfach fallen gelassen; die metaphysische Weltkonstruktion macht in ihrer gesamten, doch allzufest fundierten Grundlage nicht so ohne weiteres einer absoluten Empirie Platz. Und es ist auch nicht einfach so, dass «*sein bereits durch den Kopenhagener und Pariser Aufenthalt gewecktes Gefühl für die Schönheit... gesteigert worden*» wäre;[1]) dass er nun neben dem Bedeutenden überhaupt der Kunst oder der Natur Schönheit zuspräche. Hebbels Fühlen mit und für die Natur hat keine Steigerung erfahren, sondern eine gänzliche Neufundamentierung. Nirgends ausser den

[1]) Werner, a. a. O., S. 240.

Briefen und Tagebüchern zeigt sich dies markanter als in der lyrischen Produktion. Zwar ist sie nicht gerade reichhaltig (auch Goethes lyrische Naturgedichte auf der italienischen Reise und auf der Fahrt nach Sizilien sind selten), aber dafür umso auffallender.

Hauptsächlich zwei Gedichte hat dieser italienische Frühling in ihm zur Reife gebracht, die er mit überschwänglichen Worten und dem ausgesprochensten Dichterbewusstsein, das eine Elisen, das andere Bamberg, anpreist. «*Italiens erster Gruss*» (W. VI. 331) gilt ihm als Zeichen, dass die Natur ihm ihre höchste Gunst bewilligt hat, nicht nur das Bedeutende, sondern auch das Schöne durch seinen Mund auszusprechen (B. III. 219). Das Gegenständliche steht hier noch nicht so klar im Vordergrund, es ist noch nicht genügend verarbeitet, die Fülle lässt einstweilen nur den Gedanken an einen möglichen positiven Gewinn aufkommen. Doch hat er bereits das Gefühl, seiner Dichtung, wenigstens der lyrischen, ein neues Element zugeführt zu haben. Dies tritt dann tatsächlich in Erscheinung im zweiten, dem «*Opfer des Frühlings*» (W. VI. 217), worin er sich weiterhin, wie schon im vorigen, die mehr stilistisch-sprachlich zu verstehende Aufgabe gestellt hat, nicht allein möglichst gut auf dem Instrument der deutschen Sprache zu spielen, sondern dieses sogar reiner zu stimmen.

Der Empfindung und dem Gefühl wird Ausdruck verliehen. Der Schönheit, die ihn umrauscht, werden Worte des Herzens, der Seele gegönnt. Sie wird nicht nur mit Gedanken abgefunden, sie wird dargestellt; das Gefühl zu lebendigem Leben und Dasein erweckt, nicht mehr allein konstruiert.

«Schönheit, wo ich dich erblicke,
Huldige ich deinem Licht,
Und wie ich mich selbst erquicke,
So erfüll' ich eine Pflicht» (W. VI. 235)

sagt er in dem Gedicht «*Eine Pflicht*» (entstanden 10. Jan. 1845 in Rom) und gelobt feierlich, ihr stets ein dankbarer, ungetrübter Spiegel zu sein.

Dem Licht selbst will er huldigen, sich nicht mehr mit seinem blossen «*Widerschein*» begnügen. Ob er allerdings in

dem Masse, wie er es gewünscht, das unbewusst Naive, au dem übervollen Herzen Quellende erreicht hat, was die Goethe schen Gedichte so unmittelbar unserer Seele nahe bringt, is eine andere Frage. Geahnt hat er es wohl. Und dem Unmittel baren, das in seinem Innern meteorartig aufblitzte, Leben z verleihen, hat er wenigstens versucht. Dass Wollen und Könne oft nicht zusammen gehen, musste nicht nur Hebbel allein er fahren. — Doch fühlen wir heraus, was den Dichter zu den be geisterten Versen über den italienischen Himmel veranlasste

«Sah ich je ein Blau, wie droben
Klar und voll den Himmel schmückt?
Nicht in Augen, sanft gehoben,
Nicht in Veilchen, still gebückt» (W. VI. 217, 1)

oder

«Doch nun löst sich, alle Farben
Zu erhöh'n und allen Duft,
Das verschluckte Licht in Garben
Reinen Goldes aus der Luft.
Sind das Strahlen, sind das Sterne,
Die der Tag in Flammen schmolz?
Alles funkelt, nah und ferne,
Berg und Wald, ja Stein und Holz!» (W. VI. 219, 41

Und wir fühlen heraus, wie der italienische Frühling de Weg in sein Herz und von dort zum lyrischen Gedicht gefu den hat:

«Schaut den Lenz im Morgenglanz!» (W. VI. 218, 10),

ihn mit allen Ehren zu empfangen, stehen seine Kinder läng bereit:

«Rose mit den heissen Wangen,
Mandelbaum im weissen Kleid!
Veilchen, die des Sommers Brüten
Bald erstickt, sie harren auch,
Keusche Lorbeern selbst erglühten;
Denn sie alle traf sein Hauch.» (W. VI. 218, 19).

Jeder Busch wird zum bunten Blütenstrauss.

Wir fühlen es auch heraus, wie ihn das Leuchten des Meeres so märchenhaft wunderbar bezaubert, dass er Versen anvertraut, wie es entstanden. Wohl lag es hier nahe, in die Tiefen eines unerklärlichen Seins hinunterzusteigen und mit mystischer Spekulation ein Werden zu erweisen. Aber es gibt sich ihm kein geheimnisvolles, der gedanklichen Lösung des Welträtsels näher kommendes, kein gewaltiges, sondern ein poetisch-einfaches, liebliches Bild, wie die aufsteigende Venus dem feuchten Element, bevor sie daraus weicht, einen letzten, lächelnden Blick gönnt:

«Davon blieb dem Meer sein Leuchten
Bis auf diesen Tag zurück.» (W. VI. 282).

Noch in einer zweiten Hinsicht hat der italienische Aufenthalt eine Wandlung in seiner lyrischen Produktion hervorgerufen. Stellen wir einmal zwei Gedichte einander gegenüber, die beide an Vertreterinnen des weiblichen Geschlechtes gerichtet sind: «*Auf ein erröthendes junges Mädchen, das ich im Louvre sah*» (W. VI. 213) ist am 30. Januar 1844 gedichtet; das Sonett «*An eine Römerin*» (W. VI. 308) am 30. März 1845. Beide tragen einen ähnlichen Gedanken, sind aber in dessen Darstellung grundverschieden. In beiden handelt es sich um den Besitz des weiblichen Wesens. Aber während Hebbel sich im ersten nach allen Mitteln und Künsten der Sophistik über das Recht zu diesem Besitz klar zu werden sucht und das ganze Gedicht nur den philosophisch-rechtlichen Beweis für die Behauptung des letzten Verses zu erbringen hat, ist in diesem zweiten von einer dort beinah ängstlichen Rechtfertigung vor sich selbst keine Rede mehr, sondern in einer schlicht-trauten Erzählung wird der Mann des Nordens, nachdem er «*schon das dritte Meer durchschwommen*» und «*an seinen Blütenborden*» nun ausruht, mit dem Mädchen des Südens, die «*wie eine Blume . . . still erglommen*» ist, zusammengebracht:

«Nun geh'n wir beide Hand in Hand zusammen,
Wie Gärtnerin und Schiffer traulich wallen,
Im kühlen Schatten dicht verschlung'ner Aeste;

Ich spreche dir von Sturm und Meeresflammen.
Und schmücke dich mit Perlen und Korallen,
Du pflückst mir still der Goldorangen beste.»

Im ersten Falle scheint der Gedanke durchaus das primär zu sein; der Gedanke wird bewusst poetisch eingekleidet. I zweiten Fall ist das malerische Bild unbedingt das zu Grun Liegende, und der poetische Gedanke ergibt sich als das S kundäre ganz folgerichtig aus der dargestellten Situation.

Durch Hebbel selbst wird dieser Gegensatz zu seinem fri heren Produzieren, wie er sich ihm in Wien 1846 aufdrängt bestätigt; nur geht er viel weiter, als wir ihm glauben könne wenn er meint, er müsse schon das Gedicht «*Der Maler*» (V VI. 175), entstanden in Hamburg 1835, von dem Verdach reinigen, es sei einer Idee zuliebe geschrieben worden: «*Me nem Gedicht: der Maler könnte man den allegorischen Sin auf den natürlich nicht abgesehen war (!), unterlegen, da die Phantasie alles Reelle tödtet, sobald sie es abbildet!*» (T. I 3704). So vereinzelt sich diese Stelle auch findet, umso bedeu sameren Wert trägt sie in sich. —

Als weiterer Beleg seien angeführt die beiden Gedich «*Rose und Lilie*» (W. VI. 259), entstanden 28. Juli 1841, un «*Die Rosen im Süden*» (W. VI. 277), entstanden während d Aufenthaltes in Neapel am 21. Mai 1845. Das erste dieser be den braucht sich an ein tatsächliches Bild von einer Rose un einer Lilie, die nebeneinander stehen, gar nicht anzulehne Die beiden Blumen, an sich Lieblingsblumen des Dichters, we den durch den Gedanken der Liebe, der sich in den der Li zu Füssen fallenden Blütenblättern gibt, miteinander in B ziehung gesetzt, ohne dass der Dichter aber sein persönlich Verhältnis zur einen oder andern ausspräche. Einfach d Gedanke, der ihm vielleicht plötzlich gekommen, den er vie leicht längere Zeit mit sich herumgetragen, findet in dies erdachten Konstellation seine poetische Einkleidung. Im zwe ten Gedicht sind es auch Rosen, die der Entblätterung, ihre Tode entgegengehen. Aber hier fühlt er ganz persönlich m ihnen. Er weiss, wie sie der Südwind aus den Knospen geloc hat, er sieht sie in der vollen Entwicklung ihrer Pracht, u

da dauert es ihn plötzlich, dass sie nicht mehr lange zu leben haben; die Gluten der Sonne ersticken sie ja schon:

«Und dem Freunde, dem erschreckten,
Deucht, er muss euch eilig pflücken,
Dass ihr nicht zu schnell verblüht.»

Wiederum spricht das tatsächlich geschaute Bild einen poetischen Gedanken aus.

Es ist schade, möchte man sagen, dass der Dialektiker und der Dramatiker in Hebbel den Empfindungsmenschen, der er sicher auch war, so völlig überwuchert haben. Jedenfalls muss man bedauern, dass es ihm nicht gelungen ist, die Kluft zwischen Wollen und Können rein zu überbrücken. An diesem Faktum liegt es auch, dass bei aller Empfindungsfreude, in so enthusiastischen Worten sie zum Ausdruck gelangt, die letzte Rundung nicht erreicht wurde. Dem Dramatiker setzte sich alles in Handlung um und löste sich in ein Geschehen auf. Ein Bild bringt er kaum zu Stande. Stets bleibt etwas zurück, das wie äusserliche Aneinanderreihung von einzelnen Momenten anmutet. Doch erreichte er wenigstens soviel, dass er zum Ausdruck brachte, *wie* er in *Italien* das Leben in sich aufsog und es auskostete. Alles was ihm seine Tage angenehm und leicht machte, was ihm Daseinsfreude, ja Freude am Dasein des Augenblicks verursachte, tritt uns als wahrhaft empfunden entgegen, genau so wie er es in dem Gedicht «*An einen Freund*» (W. VI. 234) ausgesprochen: als genrehaftes Momentbild. Und Genrebilder und Momentbilder wollen in allererster Linie die Epigramme sein, wie z. B.: «*Auf eine Biene in der Villa Medicis*» (W. VI. 333), «*In Albano*» (W. VI. 335), «*Villa reale a Napoli*» (W. VI. 336), «*Neapolitanisches Bild*» (W. VI. 336) etc.. Insofern erfüllt sich durchaus, was er an Bamberg am 18. Oktober 1845 geschrieben, dass er nämlich «*den schönsten der gehabten vielen schönen Momente*» in seinen «*neueren Gedichten schon Denkmäler gesetzt habe*» (B. III. 264, 11).[1])

[1]) Dass diese Gedichte so zu bewerten wenigstens die Möglichkeit besteht, ergibt sich leicht aus einem Vergleich mit andern Gedichten, die, ebenfalls in Italien entstanden, in starkem Kontrast zu diesen stehen, weil sie von aller Spekulation noch nicht frei sind. Vgl. z. B. „Mädchen, nachts vor'm Spiegel" (W. VI, 280) und „Mädchen im Kampf mit sich selbst" 2. (W. VI, 233), obwohl gerade diese auf ein offenbar geschenes Bild zurückgehen.

Italien bildet in jeder Beziehung die Zeit eines Ueberganges. Sei es nun die Natur, sei es der Umgang mit den Menschen, was dies bewerkstelligte: Hebbel empfindet jedenfalls — um wenigstens ein Moment hervorzuheben, das ihm unerklärlich blieb — wie wenig das Historische, das er noch in Frankreich als den ihm verwandtesten Boden ansprach, ihm Gegenstand des Interesses geworden sei. «*Seltsam genug trat mir auch der Geist der Geschichte nur langsam, erst nach und nach, nah*» (B. III. 168, 4), schreibt er an Elise und noch 1852 bekennt er Ruge: «*Es dauerte einige Zeit, bis mir das alte Rom aus dem modernen entgegentrat, die ewige Stadt aus dem Schneckengehäuse, worin sie jetzt steckt*» (B. V. 49, 7). Wenn er darauf zwar fortfährt, «*dann aber war der Eindruck umso gewaltiger, je mehr er ein rein objektiver, nicht durch künstliche Erhitzung hervorgerufener war*», so darf er das wohl fast ein Jahrzehnt später behaupten; während des Aufenthaltes selbst trifft es kaum zu. Es ist eine Art Antizipation, wenn er von der Objektivität spricht, die er den Gegenständen gegenüber schon in Italien gehabt zu haben vorgibt, da ihm diese Periode ja eben erst den Boden dafür bereitet. Denn noch in Rom spricht er anlässlich der Reisebeschreibung Paris—Rom, der er später die Frische des Colorites nachrühmt (B. IV. 196), zu Elise: «*Aus hundert und tausend vereinzelten Zügen, die eben ihrer Abgerissenheit wegen leblos sind, das Bild wieder zusammen setzen wollen, ist ein vergebliches Unternehmen*» (B. III. 166, 26). — So versteht es sich vollkommen, dass Briefe wie Tagebücher nicht gerade sehr reich sind an Wiedergabe von Einzeleindrücken. Indem er diese die innern Vorgänge gegenüberstellt, versteht es sich auch, dass, wenn er von Rom spricht, er sich stets die Gesamtheit der Stadt zu vergegenwärtigen sucht, die Idee Roms zu finden sich bestrebt. «*Rom ist nur als Ganzes etwas für mich und die höchste Poesie, die ich daraus mit wegnehmen werde, ist der Gedanke, da gewesen zu seyn*» (T. III. 3318).

Rom tritt zweimal als der «*Scherbenberg der Welt*» auf: im Tagebuch vom März 1847 nennt er ein «*Schönes Mädchen in Rom: die Rose auf dem Scherbenberg der Welt*» (T. III. 4022); und an die Fürstin Hohenlohe schreibt er am 13. Ok-

tober 1859: «*Rom: . . . nirgends pflückt der Mensch die Rosen mit so zaghafter Hand, wie auf dem Scherbenberg der Welt*» (T. IV. 5721). Schon im ersten Brief an Elise präzisiert er diesen spätern Ausdruck genauer, indem er den Vergleich mit Paris zieht: «*Paris ist ein Ocean, Rom das Bett eines Oceans. In Paris kann man mitschwimmen, in Rom muss man untersuchen, wie Andere vor Jahrtausenden geschwommen haben*» (B. III. 167, 21). Dieser Unterschied hat sich ihm zunächst unter dem ihn anfänglich beherrschenden Ausfluss seiner gedrückten Stimmung aufgedrängt. Jedoch auch später, als davon keine Rede mehr sein darf, indem die Verhältnisse sich gebessert haben und der ganze italienische Aufenthalt sein charakteristisches Gepräge angenommen hat, bleibt ihm die ewige Stadt das «*Grab der Vergangenheit, in dem wir, wie Würmer herum kriechen, um uns einen Maßstab für unsere Kleinheit daraus hervor zu scharren*» (T. III. 3318). Und als er am 16. Juni die Reise nach Neapel antritt, fällt ihm der Abschied nicht schwer, «*auch wenn ich für immer gehe, denn der Eindruck, den Rom auf den Beschauer macht, kommt nur durch Reflexion*» (B. III. 239, 28). Wohl war sie einst ein grosses antikes Dasein, die Stadt der Caesaren. Aber aus dem «*modernen Ameisenhaufen*» kümmerlich die Bruchstücke zusammensuchen, das konnte nach den Erfahrungen, die er neu gemacht, nicht mehr in seinem Sinne liegen. Er hätte nichts mehr damit anzufangen gewusst, da es vor allem darauf ankam, ein lebendiges Dasein kennen zu lernen. «*Von Rom, was blieb?*» notiert er im März 1847 ins Tagebuch: «*Nichts, als der Gedanke, und der war früher, wie er später ist*» (T. III. 4023). 1850 gibt sich ihm der Vers:

> «*O, die Antike steht nicht mehr auf,*
> *Es liegt nicht in der Dinge Lauf,*
> *Dass etwas erst heute geboren sey*
> *Und tausend Jahre alt dabei*» (T. III. 4753).

Aus einer Welt, die er selbst in ihrer Geschichte noch mitzuerleben im Stande ist, sich in eine Welt zu versetzen, die man nur mit einem verstandesmässig interessierten Gefühl oder künstlich erhitzt nachzuempfinden vermag, wird ihm,

dem es auf die Probleme der eigenen Zeit ankommt, zu Unmöglichkeit. Denn ganz naturgemäss ist sein Auge au das Zunächstliegende gerichtet, was ihm unmittelbar, nicht er mittelbar, Vorteil und Gewinn bietet. Und weil er ein histo risches Verständnis für die 7-Hügelstadt nicht aufbringt, urtei er scharf über ihr antikes Leben: *Selbst seine* (scl. Rom *Gesetze waren Verbrechen*» (T. III. 4261).

In genau dem gleichen Sinne äussert er sich über Pom peji. Schon das Gesamtbild bringt «*einen höchst geringe Eindruck*» in ihm hervor. Mehr würde es seiner Ein bildungskraft zugesagt haben, wenn er die Stadt «*noch imm unter einer Decke von Lava und Erde*» angetroffen hätt wenn man eine Masse von Stufen hinuntersteigen und si in ihr mit Fackelbeleuchung umsehen könnte. Statt dess trifft er «*Hamburg in Trümmern*». Pompeji liegt da, «*wie jed andere Stadt und die moderne Sonne schaut prosaisch ur platt hinein*». Er begreift nicht, dass man Pompeji aufg graben und bedauert diese Tatsache lebhaft (B. III. 248, 8ff

Besser fühlt er sich dagegen in Neapel. Abgesehen v der Umgebung und seiner Grösse macht es ihm «*ganz d Eindruck von Paris, nur dass sich hier der Contrast zwisch Glanz und Elend noch viel schneidender aufdrängt, wie do wo der Jammer in seine Ecke verwiesen ist, während hier dem Glück nachschleicht, wie dem Licht der Schatte* (B. III. 260, 11 vgl. B. III. 248, 27). Die bunte Bewegtheit d wogenden Lebens war ihm stets Bedürfnis, und so entsch digt auch hier «*die Menge durch Massen für ihre Miserab tät im Einzelnen*», und der Aufenthalt in Neapel wird ih «*trotz der Niederträchtigkeit des Volksschlages*» recht li Ja, er rechnet die Tage zu den glücklichsten seines Lebe «*Es kam so Manches zusammen, was sich selbst in Nea nicht immer trifft*» (B. III. 264, 9), schreibt er am 18. Oktob 1845 an Bamberg, ohne aber darüber weiter Auskunft geben, als dass er mit tiefer Wehmut an Rom zurückden und nicht ohne inneres Grauen vorwärts blicke in die ung wisseste Zukunft hinein. Noch im März 1847 schreibt er Tagebuch: «*Was die Perlen im Wein, das waren die Tage Neapel in meinem italiänschen Aufenthalt*» (T. III. 4056).

Trotzdem geht Hebbel nicht völlig interesselos an der antiquarischen Seite Roms vorüber; nur zeigt sich alles unter dem Gesichtspunkt dieses Uebergangsstadiums. Ein anderer Geist als früher zieht durch die Beschreibungen. Man könnte es einen Kampf nennen; einen Kampf mit sich selbst sowohl, als einen Kampf mit der Gewohnheit bis anhin geübter Betrachtungsweise. Was daraus resultiert, ist nicht mehr und noch nicht das Produkt einer reinen, einheitlichen Anschauung, sondern ein Gemisch von bald gegenständlich Erfasstem, bald in der Idee Erkanntem.

Verhältnismässig spät, hauptsächlich des teuren Porto wegen, geht der erste Brief an Elisen ab, worin er über die Petrikirche, den Vatican, das Capitol, Colosseum und Pantheon berichtet.

«*Was habe ich nun nicht schon Alles gesehen!*» leitet er die Beschreibung ein (B. III. 168, 9ff). Unbeschränkte Bewunderung fordert ihm nur die «*Petri-Kirche*» ab. Sie ist «*ein Gebäude, worin die Menschen gross werden*». Schon in Heidelberg hatte er sich aus Moritz' italienischer Reise ausführliche Notizen ins Tagebuch vermerkt (T. I. 273/4). Jetzt, wo er vor ihr steht, ist der Eindruck zwar nicht ungeheuerlich, aber doch noch gewaltig. Um Elisen einen Begriff von den Dimensionen zu geben, führt er einen Vergleich herbei mit der riesenmässigen Statue eines Heiligen, die drei Mal Menschengrösse habe, und in der Kirche aussehen werde, als ob sie nur gewöhnliche Menschengrösse hätte. — Im Knopf der Kuppel, den er selbst bestiegen, lässt er zwanzig Personen Platz haben (B. III. 237, 14). Immer «*von Neuem wieder*» erregt das Gebäude «*Staunen, da es von Menschen ... ausgeführt ist*»; und nun folgt ein echt hebbelscher Vergleich, der in seiner Gesuchtheit und doch treffenden Anwendung wohl bei Hebbel seinesgleichen nicht hat: Denn im Gegensatz zu den Ameisen, die im Prinzip zusammenhalten, hätten die Menschen das Prinzip, auseinanderzulaufen. Auf den Bau übertragen, glaubt er deswegen: «*Dergleichen wird ... nicht wieder ausgeführt werden, denn nie wird auf Erden wieder eine Idee herrschen*» (B. III. 273, 19).

Vom *Capitol* bemerkt er, dass wenig mehr stehe, «*wenn man nicht den Platz, wo es gestanden hat, mitrechnen will,*

und dann kann man ja nur gleich weiter gehen und die Erde, die diesen Platz trägt, auch mitrechnen» (B. III. 169, 3).

Besser steht es mit dem «*Colisseum*», das nicht zu verwüsten gewesen sei, «*trotzdem, dass man die Steine zu ganzen Palästen daraus wegführte*» (B. III. 196, 6). Aber es stört ihn, dass man das Kolosseum wie die Rotunda zur Ausübung christlicher Funktionen hergerichtet habe (W. VI 332 und W. VIII 321/2). Sie sind dadurch wohl vor der Zerstörung bewahrt geblieben, aber sie haben auch ihren Charakter verloren. Merkwürdig berührt ihn darum, «*im Colisseum das Kreuz: es ist, als ob man es einem erschlagenen Titanen auf die Stirn gebrannt und ihn dadurch noch im Grabe zum Kreuzritter umgeschaffen zu haben geglaubt hätte*» (T. II. 3243).—

Etwas eindrücklicher bleibt ihm das *Pantheon*, «*das schon vor Christus stand*» und «*so wenig durch die Barbaren, die sich mit Aexten und Beilen an den mächtigen Pfeilern versucht zu haben scheinen, als durch die Zeit und die Elemente zu erschüttern*» war (B. III. 169, 8). In gemessenen Schranken ruhe die erhabenste Kunst hier in sich selber aus. Aber auch dieses passe nicht mehr in die moderne Zeit hinein. Schaudernd blicke es zurück, schwindelnd vorwärts, und zweifle, ob das Gleiche noch einmal gelinge, wenn es sich weiter getraue (W. VI. 372).

In ähnlichem Sinne äussert er sich über die *Engelsburg*: «*Sie bildet ein rundes Oval und ist im edelsten Styl. Ihre Grösse ergibt sich aus ihrer gegenwärtigen Bestimmung von selbst; vielleicht hätte man den alten Kaiser ruhig schlafen lassen, wenn er sich mit einer etwas bescheideneren Grabstätte begnügt hätte*». Den allereigensten Eindruck aber mache es, «*sie mit bengalischer Flamme beleuchtet zu sehen, wenn man sich an ihre ursprüngliche Bestimmung erinnerte; es war, als ob die Gegenwart der Vergangenheit die Zunge zeigte*» (B. III. 216, 7). — Dass er sich über die Bauart nicht weiter ergeht, vermisst man nachgerade nicht mehr. Immerhin erwähnt er, dass von dem Marmor, mit welchem Hadrian sie rund herum bekleiden liess, keine Spur mehr zu erblicken sei.

Ebenso kurz geht er über die *Villa Ludovisi* hinweg, obgleich er sich unendlich glücklich preist, zweimal Zutritt zu ihr erhalten zu haben. Er nennt sie kurzerhand «*an und für*

sich sehr schön», besonders auch der herrlichen Aussicht wegen, die die Terrasse bietet (B. III. 217, 23).

Damit erschöpft sich schon, wenn man von einer gelegentlichen Erwähnung der Pyramide des Cestius absieht (B. III. 177, 31), alles, was Rom Hebbel an Nennenswertem von Architekturwerken geboten hat. Die via Appia, das Grabmal der Caecilia Metella, die chiesa sotteranea dei Capucini, die Villa Medicis figurieren nur in den Epigrammen, und da ist weniger von ihnen selbst die Rede, als von dem Gedanken, mit welchem verbunden sie in seiner Erinnerung fortleben. —

Nicht viel anders ergeht es dem Dichter bei seinem Abstecher nach Neapel, Pompeji und Herkulaneum. Ganz obenhin bemerkt er, dass die beiden letzteren Städte ihm besser gefallen hätten, wenn die Privataltertümer nicht in Museen verschleppt worden wären. «*Mit dem meisten Vergnügen*» — schreibt er den Hamburger Freunden — «*sah ich das Forum und den Tempel der Venus*» (B. III. 248, 24). «*Die aus dem grossen Grabe wieder hervor gescharrten kleinen Gräber*» (T. III. 3502) sind nicht dazu angetan, zu längerem Verweilen einzuladen. Am schärfsten prägt sich der Widerwille und das Nichtbefriedigtsein beim Besuche der *Villa des Cicero* aus: «*Wir nahmen sie in Augenschein*», spricht er zu Elisen, «*aber für mich haben solche Dinge allen Reiz verloren*» (B. III. 242, 2). Das trifft umsomehr zu, als er stets grösseres Interesse für Catilina als für den grossen römischen Rhetor an den Tag gelegt habe. Dafür erfreut er sich bezeichnenderweise «*an dem frischen Duft der Orangen, die das Leben, wie ebensoviele Standarten seines ewigen Triumphes über den Tod, dort aufgepflanzt hatte*», und sieht über den «*wüsten Trümmerhaufen selbst*» hinweg.

Seine ganze Stellung kleidet er zusammenfassend in die charakteristischen Worte: Die antiquarische Seite Roms habe keinen Reiz für ihn, «*ich kann mir den Götter-Tempel aus dem Steinhaufen, der noch von ihm übrig blieb, nicht wieder zusammensetzen, und es ist mir völlig gleichgültig, ob er so hoch war, wie man sagt, oder nicht, da ich ja doch nicht mehr hinaufsteigen und mich umsehen kann*» (T. III. 3318).

Auch die Werke der Skulptur und der Malerei nehmen in seiner Korrespondenz einen verschwindend kleinen Raum ein. Der Wahn, der ihn noch in München gefangen hielt und ihm ein notwendiges Studium vorgaukelte, weicht vor einer klaren Erkenntnis. Das Interesse begrenzt sich in der Hingabe an ganz bestimmte Erzeugnisse, was schon aus dem Brief an Elise folgt: «*Zu der bildenden Kunst habe ich kein so inniges Verhältnis, wie z. B. Goethe. Nur ihre höchsten Meisterstücke wirken gewaltig auf mich, und auch die nicht immer*» (B. III. 167, 26). Ebenso heisst es in der Tagebuchstelle vom Februar 1845: «*die Momente, wo ich mich mit Gewalt zu ihr* (scl. der bild. Kunst) *hinzugezogen und mich im Anschauen der Meisterwerke selig fühle, sind sehr selten bei mir, und den Drang, mich über die allmähliche Entwicklung der Schulen aufzuklären und zu dem Ende mit Allem und Jedem, was im Lauf der unendlichen Zeit gemalt und gemeisselt worden ist, bekannt zu machen, empfinde ich gar nicht, ich kann mich so wenig mit einem unbedeutenden Maler beschäftigen, wie mit einem unbedeutenden Schriftsteller*» (T. III. 3318). Und nicht zuletzt würde man durch die ironische Glosse zu einem Passus aus «*Corinne ou l'Italie*» par Mme. de Staël, die sich im Tagebuch findet, darauf geführt. Hebbel glossiert folgende Worte: «*Les plus beau monuments des arts, les plus admirables statues ont été jetées dans le Tibre et sont cachées sous ses flots. Qui sait si, pour les chercher, on ne le detournera pas un jour de son lit?*», indem er dazu bemerkt: «*Also noch eine Gallerie, und die schönste, in der Tiber, nur von Fischen besucht*» (T. III. 3338). Umgekehrt aber, wenn sich ein Werk den Besitz eines grossen und starken Interesses gesichert hat, kehrt er stets wieder davor hin, um sich einer ungeteilten Bewunderung hinzugeben. Sowohl bevor er nach Neapel reist, als auch bevor er Italien ganz verlässt, nimmt er jeweilen Abschied von ihnen (B. III. 233, III. 273).

Im Vatican, der «*des Bedeutenden so viel*» enthält, «*dass man keine Rettung weiss*», bleibt er vor dem Bedeutendsten stehen, «*und das sind der Apoll von Belvedere und Laokoon*». Beide Werke flössen ihm gewaltigen Respekt ein. So kindisch

es auch erscheinen möchte, er besieht sie nicht nur, sondern befühlt (!) sie auch zum Zeichen der «*geistigen Besitz-Ergreifung*». Ungeheuchelt ist die Bewunderung des *Apoll.* Ohne sich aber auf eine Beschreibung einzulassen, lässt er dem momentanen Gefühl den freiesten Lauf. Er «*übertrifft Alles, was man sehen kann. Der stammt aus einer Welt, wo selbst die Michel Angelo und Thorwaldsen herausgewiesen würden. Und frisch, wie heute gemacht*» (B. III. 168, 15 21). — Beim *Laokoon* scheint er zunächst die Scheu vor den Würmern zu überwinden. Doch vermag er nicht in ein reines Verhältnis zu der Gruppe zu treten. Und es wundert nur, dass er nirgends weiteres darüber aussagt.

Als Gipfelpunkt erscheint ihm die *Juno* in der *Villa Ludovisi.* Er bedauert herzlich alle diejenigen, die sich ihren Anblick entgehen lassen müssen. «*Leider ist der Genuss eines solchen Werks auf die Wenigen beschränkt, die ein wohlwollendes Geschick nach Rom, und der Fürst Torlonia* (ohne diesen sei der Eintritt nicht möglich)...) *in die Villa führt*» (B. III. 217, 15). In ihr sieht er, «*was über Alles, was man sehen kann, selbst in Rom, hinausgeht*». Auch hier gibt das reine Gefühl, und die unbestimmte Ahnung den Maßstab für ihre Bewertung. «*Beschreibungen helfen zu Nichts, sie mögen von Winckelmann oder von mir herrühren, und Gips-Abgüsse helfen nicht viel mehr*», schreibt er in seiner Begeisterung an Elisen, «*der Hauch des Lebens verfliegt*» (B. III. 217, 9). Um sich selbst dennoch einen kleinen Begriff von ihrer überwältigenden Grösse und Unnachahmlichkeit zu verschaffen, stellt er sie in Gedanken neben den früher masslos gerühmten Apoll. Dabei bemüht er sich aber in einer bedeutsam künstlichen Konstruktion, diesem von seinem Nimbus nichts abgehen zu lassen: «*Wie neben dem Apoll ein Werk von Thorwaldsen oder Canova zu Nichts verschwindet, so würde der Apoll neben der Juno wenigstens zu Etwas herabgesetzt werden, d. h. er würde aufhören, ein alle Elemente umfassendes Wunder der Darstellung zu seyn, für das ich ihn Anfangs hielt*» (T. III. 3428a). Wie sehr der Eindruck anhält, bezeugt eine Notiz aus Wien: «*Dass ein Mensch, der sie besitzt, das Recht hat, die Juno Ludovisi zu zertrümmern!*» (T. III. 3541.)

Auch die Werke der Malerei finden nur in äusserst beschränkter Anzahl Erwähnung. In der sixtinischen Kapelle ziehen die Fresken *Michel Angelos* sein Hauptaugenmerk auf sich, «*die grössten Wunder-Werke der characteristischen Malerei, die Sybillen und Propheten*» (B. III. 214, 24). Zu ihnen und zu «*den Gestalten Gott Vaters, Kains und Abels*»[1]) zieht es ihn stets von Neuem. Sie bedeuten ihm persönlich viel mehr als das «*berühmtere jüngste Gericht, das ich barock finde*». Schon den Gegenstand an sich, dieses «*Zurückkriechen der Geister in ihre Staubkittel*» nennt er unsinnig, «*weil die Leiber sich am Ende aller Tage nach tausendfachen Metamorphosen ärger ineinander genestelt haben müssten, als die Beine der Schildbürger*» (B. III. 214). — Dass er die *Raphael*ischen Loggien im Vatikan besucht habe, geht wenigstens aus einer Andeutung in seiner Korrespondenz hervor. (B. III. 233, 23). Es setzt einigermassen in Erstaunen, dass er ihrer nirgends ausführlich gedenkt, was umso eigentümlicher anmutet, als er bei seiner Vorliebe für diesen Meister es nicht einmal versäumt sich zu merken, dass sein Grab sich im Pantheon befinde (B. III. 169). — Dennoch muss ihn Raphael mächtig ergriffen haben:[2]) «*Ob Raphael wohl je etwas Hässliches gesehen hat?*» notiert er sich im Juli 1845 (T. III. 3476). — Das einzige Gemälde, das er von ihm namentlich aufführt, ist aus der «*Academie Sct. Luca*» der heilige Lukas, «*dem die Madonna mit dem Kind erscheint, damit er sie malen könne*». Das Gemälde scheint ihm einigen Eindruck gemacht zu machen, möglicherweise der Problemstellung wegen. Wie nämlich seinerzeit in Paris Michel Angelo der ruhige Beschauer auf dem Bilde war ist es hier Raphael. Er «*steht im Hintergrunde und sieht zu*». Das Gesamturteil bescheidet sich ziemlich kurz: «*Lucas etwas affectiert, das übrige wunderbar schön*» (T.III.3253). — Ausser diesen werden nur noch zwei Werke genannt: in Rom *Guido Renis* «*Aurora, von den Horen umgeben,... Freske, herrlich*

[1]) Kuh, a. a. O., Bd. II, S. 118.

[2]) Die Motivierung, die Kuh a. a. O., Bd. II, S. 117/8 vorbringt, halte ich für gekünstelt. Sie wird dem Wesen Hebbels nicht gerecht, weswegen ich lieber auf dessen eigene, unzweideutige Begründung, B. III, 167, hinweise, wo er sagt, auch die gewaltigsten Meisterwerke wirkten „nicht immer", d. h. nicht jedesmal sowohl, wenn er vor sie hintritt, als auch nicht jedesmal, wenn er ihrer bloss gedenkt, auf ihn. Hebbel ist stark dem Ausfluss der persönlichen Stimmung unterworfen.

frisch erhalten» (T. II. 3254), und in den «*Studien*» in Neapel die «*Alexander-Schlacht*» (T. III. 3498). Gerade die Anführung dieser letzteren im Tagebuch zeigt, in welchem Sinne Hebbel seinen Aufenthalt in Italien, zum grossen Teil wenigstens, orientierte. Die Erwähnung verdankt dieses Bildwerk hauptsächlich dem Umstand, dass es dem Dichter gelungen ist, die Hand seiner «*Nachbarinnen*», worunter natürlich die beiden Schwestern aus Messina, Emilia und Angiolina, zu verstehen sind, zu berühren.

Damit schliesst sich der Kreis des direkt Nachweisbaren. Doch ist an sich durchaus anzunehmen, dass trotzdem noch mancherlei vor seine Augen geraten sei. Diese Ansicht liess sich für München schon mit der Himmelfahrt des Guido Reni belegen. Für Italien weisen wenigstens zwei Stellen darauf hin. Kuh spricht davon, dass von allen den «*ankündigenden, emporzeigenden, wie begleitenden Genien und Talenten der Renaissance*»[1]) nur Peruginos «*milde, ahnungsvolle Lieblichkeit ihm wohltat*». Am 23. Juni 1858 schreibt Hebbel an Christine, die Tochter der Fürstin Wittgenstein habe vornehme Züge und Augen, «*wie sie hie und da auf den Bildern des Pietro Perugino vorkommen*» (B. VI. 150, 25), und in dem Gedicht «*Der Prinzess M. W.*» (entstanden 28. Juni 1858) heisst es:

«*Mit Augen, die mich einst zu reinstem Glück*
Begrüsst auf Peruginos schönstem Stück,
Als ich in Rom vor seiner Tafel stand,
Und Mond- und Sonnenstrahl zugleich empfand» (W. VI. 403).

Ebenso erinnert er sich erst 1850 in dem Brief an Palleske eines Bildes von Willers (B. IV. 227).

Diesen innern Gründen gegenüber bleibt die Tatsache des Mangels an finanziellen Mitteln — «*Nicht einmal die Gallerien kann ich besuchen, denn in jeder muss man 2 Paoli (10 ß) Trinkgeld geben*» (B. III. 180, 6) — ein rein äusserer, der umso weniger hoch anzuschlagen ist, als er sich ja an diejenigen Objekte halten konnte, die sich der Betrachtung umsonst boten. —

Weitere Vermutungen sind natürlich ausgeschlossen. Ob die Tagebuchnotiz vom Februar 1845 hingegen: «*Was Alles*

[1]) Kuh, a. a. O., Bd. II, S. 118.

zugleich ist oder doch sein soll, kann nicht dargestellt werden, darum kein Christus» (T. III. 3420) als Kritik irgendwelcher Christusdarstellung zu fassen ist, oder im Zusammenhang mit seinem eigenen Christusplan steht, bleibe dahingestellt.

Zusammengefasst präzisiert sich seine Stellung zu den Werken der bildenden Kunst nach Kuh folgendermassen: «*Neigung wie Einsicht steigerten und entfalteten sich in einem dauernden, beiläufigen Verkehr mit den Gestalten des Altertums und der nachblühenden Epoche Italiens. Beiläufig ist das richtige Wort. Er trat von Zeit zu Zeit an diese Werke heran, er liess sie hinter sich und kam wieder, von keinem ausgesprochenen Verlangen erfüllt, kein bestimmtes Ziel in Sicht*».[1])

Sicher ist das Eine, dass der Schwerpunkt von Hebbels Italienaufenthalt, im Gegensatz zu dem eines Goethe oder Platen, auf einer ganz andern Seite liegt, dass er aber hinsichtlich seines Denkens und Dichtens dieselbe Bedeutung des Umschwunges, zum mindesten seiner Anbahnung, erhält. So glaubt Hebbel selbst, dass die Jahre in Rom (wie übrigens auch die in Paris) ihren Glanz auf seine spätere Zukunft und auf alles, was aus seinem Geist noch hervorgehen möchte, ausgiessen werden. Andererseits mag er sich doch auch wieder klar bewusst gewesen sein, dass sein Aufenthalt eine von ihm kaum erahnte Gestalt angenommen habe, und er an manchem, was in seinen früheren Intentionen lag, vorübergegangen sei. Deshalb schrieb er an Christian VIII. bei seiner Bitte um Verlängerung des Reisestipendiums: «*Nun ist . . . ein halbes Jahr im Allgemeinen wohl für Rom genug — . . . aber für das ganze Italien und seine unermesslichen Kunst- und Natur-Schätze zu wenig, indem ein Jeder . . . erst sehen lernen muss, wofür Rom der beste und der einzige Ort ist*» (B. III. 185, 24).

* * *

Ueber den Einfluss der Antiken Italiens auf die Dichtung können wir mit kurzen Worten hinweggehen. Hebbel selbst äussert sich nirgends wie gerade hier so selten über die Werke der Architektur, Skulptur und Malerei und begründet es zudem noch ganz verstandesgemäss. Wenn wir auch ein paar

[1]) Kuh, a. a. O., Bd. II, S. 116/17.

Epigramme besitzen, in denen, im Gegensatz zu Paris und München, wo das Interesse doch ordentlich rege war und trotzdem nichts dergleichen vorkam, Werke der Alten die Vorlage abgegeben haben, so dürfte dieser Umstand unser Urteil wohl keineswegs abschwächen. Gelangt ja doch in ihnen auch nicht annähernd zum Ausdruck, was z. B. in Platens venezianischen Sonetten, in denen «*Begeisterung und gediegenes geschichtliches Wissen*» zusammenwirken, und die «*das Geschaute im Leser wieder aufleben*» lassen.[1]) Zwar auch in den wenigen hierher gehörigen Epigrammen Hebbels haben wir «*nirgends äusserliche Beschreibung*»; aber im Vergleich zu ihm ist bei Platen «*alles innerlich durchstrahlt von des Dichters schönheitstrunkener Empfindung*», ähnlich wie wir sie auch in ein paar wenigen Stücken Goethes wiederfinden: z. B. Sakontala, Heilige Familie (aus den Gedichten «*antiker Form sich nähernd*»), und No. 37 der Sammlung «*Epigramme*».

Noch viel weniger hat Hebbel etwas mit Heinse gemein. Dessen «*Schilderungen grosser Bauten, Bilder und Skulpturen gehen aus einem feinen Verständnis und einer tiefen künstlerischen Einsicht hervor*»,[2]) die wir auch bei Platen und Goethe voraussetzen dürfen. Nur wird «*der harmonische Eindruck, den sie ohne Zweifel für sich selbst machen würden*», bei Heinse dadurch gestört, dass er «*die Hoheit der Kunst mit der Freigeisterei der Liebe bei seinen Helden beständig in willkürliche Verbindung zu bringen sucht*».

Hebbel geht also auch hier seine einsamen Pfade.

Seine Epigramme entstanden fast alle in Rom und Neapel. Wer jedoch auf Grund einer eingehenden Kenntnis der Epigramme die Tagebücher und Briefe studiert, wird erstaunt sein, in ihnen oft geradezu dieselben oder ganz ähnliche Gedanken und Einfälle in aphoristischer Form auftauchen zu sehen, die dann metrisch gefasst werden: leitende Motive, die Hebbel jahrelang beschäftigten.[3])

---

[1]) Vogt und Koch, Gesch. der deutsch. Literatur, 3. Aufl. Leipzig-Wien 1914, Bd. II, S. 404.

[2]) Gustav Karpeles, Allgemeine Geschichte der Litteratur, Berlin 1891, Bd. II, S. 531.

[3]) Friedr. Hebbels Epigramme von Bernhard Patzak. Diss. Breslau 1902, S. 1 ff.

Das ist z. B. bei *Laokoon* (W. VI. 334) deutlich der Fall. Das Schlussdistichon des Epigrammes fasst alle die verschiedenen Aeusserungen, in denen er sich, zumeist negativ, über das Werk ergangen hatte, zu einem letzten klaren und entschiedenen Urteil zusammen:

«Was die Wahrheit vermag, das zeigst du deutlich, o Gruppe,
Deutlicher zeigst du jedoch, dass sie nicht alles vermag!»

Dass es hiebei nicht auf eine kunsthistorische oder -theoretische Wertung ankam, sondern auf eine bloss verstandesmässig ausgedrückte, rein persönliche Abneigung gegen den zugrunde liegenden Stoff, beweisen die Tagebuch- bezw. Briefstellen, in denen er davon spricht (T. I. 344; T. II. 2103, besonders aber T. II. 2809 und B. III. 168, 16).

Anders darf man wohl auch «*Vor Raphaels Galathea*» (W. VI. 335) nicht erklären, eine merkwürdige und ausserordentlich selbstherrliche Würdigung. Sie erweckt nicht gerade den Eindruck, als ob er sehr, «*die Wonne künstlerischer Rührung*» genossen habe, so oft er vor ihr stand.[1])

Etwas näher, d. h. örtlich und zeitlich durch Rom bestimmt, liegen «*Colosseum und Rotunda*» (W. VI. 332) und «*La chiesa sotteranea dei Capucini a Roma*» (W. VI. 332); das erste eine simple Umformung der Tagebuchstelle vom Oktober 1844 (T. II. 3243) in metrische Gestalt; das zweite eine blosse Erzählung, in der nur das letzte Distichon interessiert, weil es für Hebbels Wesenseigenheit noch einmal einen neuen charakteristischen Beleg liefert.

«*Die Alexanderschlacht in Neapel*» (W. VI. 335), das einzige Epigramm, das zur Annahme verleiten könnte, es sei aus einem wirklichen Verständnis heraus entstanden, ist viel zu unbestimmt und allgemein gehalten. Da es keinen Kameraden hat, der ihm, was dieses Kriterium anbetrifft, nur irgendwie ähnlich sähe, muss man es auf sich beruhen lassen und es als blosses Experiment für die Umsetzung eines x-beliebigen Stoffes in die Form des Distichons nehmen. — Dasselbe scheint vorzuliegen in dem Epigramm «*Auf dem Kapitol*» (W. VI. 332).

[1]) Kuh, a. a. O., Bd. II, 118.

Hebbel reizte an jener denkwürdigen Stätte, die ihm persönlich nicht weniger als denkwürdig war (vgl. B. III. 169, 3), natürlich nur der im Flug erhaschte Gedanke, sich auf eine Stufe mit Cäsar stellen zu können. Das Wesentliche ist ihm der « . . . *Vers, wie Schiller und Goethe ihn brauchten,*

Schmäh'n ihn auch Platen und Voss, weil er der deutscheste ist». (W .VI. 326).

Anders verhält es sich mit den beiden Sonetten «*Apollo von Belvedere*» (W. VI. 324) und «*Juno Ludovisi*» (W. VI. 325). Wir wissen bereits, dass er vor diesen beiden Werken in schrankenloser Anerkennung gestanden. Doch wie damals in den Briefen der erste Eindruck momentaner Ueberwältigung wirklich dem Gefühl entsprang, hat er sich hier zu einer bewusst-verstandesmässigen Zurechtlegung entwickelt. Das damalige natürliche Empfinden wird vernünftigerweise auf seine Begründung hin zergliedert und zwar — hierin liegt, wenn man so sagen darf (!), der Fortschritt gegenüber dem «*Ganymed*» — stets von der Erkenntnis genährt, dass die Werke als solche zu nehmen seien.

Im «*Apollo von Belvedere*», entstanden 5. Mai 1845 in Rom, gibt er sich Mühe, in einer kühnen Konstruktion zu erweisen, dass überhaupt nichts erhabeneres geschaffen werden könne. Sie ist umso unkünstlerischer, als sie zugleich nur den einen, möglichst unbestimmten und unbestimmbaren, Eindruck wiederzugeben hat.

In der «*Juno Ludovisi*», entstanden 18. September 1845 in Neapel, versucht er zum ersten Male dem Objekt gegenüber den allgemeinsten Eindruck zu überwinden. Er muss es ja auch tun und unbedingt ein Neues auf den Plan bringen, wenn er der Wahrheit ihr Recht lassen will, da er sie doch bedeutend höher einschätzt als den Apoll und er diesen bereits in massloser Weise gefeiert hat. Im Ganzen zwar immer noch philosophisch-spekulativ orientiert, zeigt das Sonett doch bemerkenswerte Ansätze, das Ganze aus seinen Teilen heraus zu begreifen: «*Die Stirn' ist streng*»; «*Die Wange will sich . . . mit Anmut krönen*» und «*Der Mund . . . zerschmilzt in süssen Wehen*».

Alles in Allem hinterlassen diese poetischen Produkte durchaus keinen reinen Eindruck; sie erscheinen gezwungen und zeigen typisch den Stempel des Uebergangsstadiums, wie wir es im ersten Teil dieses Kapitels (Anhang) ausgeführt haben.

FÜNFTES KAPITEL.

Wien.

Mit der Rückkehr aus Italien und dem Eintritt in Wien fand Hebbels Lehr- und Wanderzeit ihr Ende. Was seine Stellung zur Natur und zu den Werken der bildenden Kunst anlangt, so wirken die Erfahrungen, die ihm das Leben im Süden geboten hat, weiter; die Betrachtungsweise steht im Zeichen der Gegenständlichkeit. Anders als früher öffnet er auf den Spaziergängen die Augen der mannigfachsten Beobachtung; anders als früher spielen Frühling und Blumen eine Rolle für die Behaglichkeit seines Lebens. Gmunden bedeutet den Höhepunkt, nachdem er dort Grundbesitzer geworden ist. Aber auch die vielen Reisen, die grössern sowohl als die kleinen, erhalten gerade dadurch einen Reiz von Intimität, dass er sich mit besonderer Neigung dem landschaftlichen Bild hingibt, obgleich er sich auch da manchmal von der momentanen Stimmung unterwerfen lässt. Zu allem gewinnt Hebbel ein herzliches, menschlich-inniges Verhältnis. Je weniger Sinn er für das Architektonische im Bau der Städte hat, desto mehr interessiert ihn ihr inneres Leben: das Lebendige an ihnen, was sich aus sich selbst erzeugt und nicht aus einem Rechenexempel resultiert. Stadt und Land, toter Stein und lebendiges Grün gehören zueinander und müssen sich, einander ergänzend, mischen. Zwar entscheidet er auch hier oft von Fall zu Fall, ohne sich an eine eiserne Konsequenz zu binden.

* * *

Inwiefern nun die Objektivierung, die Hebbels Betrachtungsweise mehr oder weniger auszeichnet, für die Dichtung fruchtbar gemacht wird, zeigt die Studienreise zum „Demetrius“ nach Krakau. Die Anschauung, eigenes Erkennen und eigenes Sehen sollen es ihm ermöglichen, das Polnisch-Nationale, das dem Stoff anhaftet, anders als Schiller in die Charaktere selbst zu verlegen. — Aber auch sonst treffen wir lebendige Natur in seiner Dichtung; allerdings müssen zumeist besondere Voraussetzungen massgebend sein, weil er im allgemeinen sich seiner höhern Aufgabe als Dichter bewusst bleibt. Doch sind diese Voraussetzungen vorhanden.

Für die bildende Kunst zeigt sich die Aenderung seiner Stellungnahme in der Weise, dass sie einer Beschränkung gleichkommt. Italien offenbarte ihm, dass ein mangelndes Verständnis dessen, was den persönlichsten Neigungen nicht adaequat ist, nicht als Manko unbedingt zu empfinden sei. Hebbel nimmt nunmehr nur noch mit, was sich ihm von ungefähr vor die Füsse schiebt, oder aber er sucht mit Fleiss auf, was sein Geschmack gewählt hat, was ihm eine innerliche Befriedigung bietet. Wohl spielt er sich hie und da als Kritiker auf; aber diese gelegentlichen Aeusserungen, wenn auch oft mit Gift und Galle gegeben, sind so allgemein oder so prinzipiell gehalten, dass sie ebensowohl sich mit dem Begriff der Kunst überhaupt befassen können. Diese Stellung ist dieselbe den Werken der Architektur, der Skulptur und der Malerei gegenüber. Der Verkehr mit bildenden Künstlern ist wie in Italien ein rein freundschaftlicher.

* * *

Auch hier bleibt der Einfluss auf die Dichtung ein sporadischer. Zu einer prinzipiellen darf die Frage nicht mehr erhoben werden. Zufällig trifft man auf die eine oder andere Produktion, die das gegenständlich Geschaute zumeist mit dem Ausdruck des Erstaunens reproduziert. Einer wenigstens substituierten Objektivität befleissigt er sich nur so, dass sich kein weiterer Gewinn ergibt, ausser etwa demjenigen, der in der Schlussbetrachtung zur Darstellung gelangt.

Schlussbetrachtung.

Die Entwicklung eines Dichters geht stets mit der Entwicklung des Menschen zusammen und hängt von ihr ab. Nachdem einmal die Grundlage von Hebbels Stellung zur Natur und zur bildenden Kunst in ihren allgemeinsten Zügen festgestellt war, handelte es sich darum, zu untersuchen, ob sie vom Anfang seines Lebens an bis zu dessen Ende dieselbe geblieben ist. Zur Fixierung der Grundlage gingen wir aus von Hebbel, dem denkenden Menschen. Ohne Zweifel ist er ein 'Denkender' immer geblieben. Als solchem konnte nach unsern Feststellungen in der einleitenden Betrachtung das, was man unter Verhältnis zur Natur und zur bildenden Kunst begreift, nicht wohl einer Wandlung unterliegen. Das Denken hatte ja allerdings die Möglichkeit, sich innerhalb seiner Grenzen weiter zu entwickeln, blieb aber als solches, sobald die Loslösung vom Objekt sich vollzogen hatte, eben stets das Denken. Gleichwohl hat in Hebbel eine Wandlung stattgefunden. Vielleicht ist weniger eine Wandlung an sich zu konstatieren, als das Hinzutreten eines gewissen Etwas zu dem, was früher allein vorhanden war. Modifiziert hat sich die Stellung des denkenden Menschen zum Objekt insofern, als er sich nicht weiter von ihm entfernte, sondern unmerklich sich ihm näherte. Er räumt ihm in der späteren Zeit eine Existenzberechtigung ein, die er ihm früher gänzlich absprach. Er verbindet das Denken mit dem Schauen.

Empfindungssache ist für Hebbel die Natur nie gewesen und konnte sie nie werden. Seine Wesensart war nun einmal nicht dazu geschaffen, ebensowenig wie für das Verständnis der bildenden Kunst. Ein eigenes Wort möge dieses Letztere noch einmal erweisen. Ueber den Unterschied des Zeichners und des Malers sagt er bei Gelegenheit: «*Der eine zieht die Linien, hält sich deshalb streng in der Sphäre des Fundamentalen und*

trennt, um diess zu können, alles Begleitende aufs schärfste vom Wesentlichen; der andere giebt die Farben und sieht sich hierin eben durch diese Trennung, die nicht allein die Eigenschaften, Zustände und Verhältnisse an sich von den Dingen abgeschnitten, sondern auch für die graduelle Bestimmung derselben eine mehr oder weniger ausgedehnte Freiheit gelassen hat, vorgearbeitet und unterstützt» (W. XI. 66, 11 ff). Wenn er dann fordert, dass beides zusammenwirken müsse, sich gegenseitig ergänzend und beschränkend, um das Dritte zu erzeugen, das beiden gemeinschaftlich angehört, eben ein Gemälde, so ist das eine prinzipielle, rein philosophisch beantwortete Frage, die mit dem Verständnis eines Kunstwerkes absolut nichts zu tun hat.

Sobald es sich also für ihn um die Erklärung des Objektes durch die Funktion des Denkens handelte, ist er gegen früher keinen Schritt vorwärts gekommen. Denn die Weltanschauung hat sich ihm niemals geändert. Hierin ist er durchaus dem Karenin in Tolstois «Anna Karenina» zu vergleichen; «*immer nur daraufhin erzogen, möglichst rasch seine Wohltäter entbehren zu können, hatte er weder Liebe erfahren in der Zeit, wo die Liebe in die Kindesseele gepflanzt werden muss, damit der Erwachsene sie einst zu erweisen vermag den Mitmenschen, noch durfte er sich selber jemals seinen Gefühlen hingeben. Sein ganzes Streben war darauf gerichtet, vorwärts zu kommen: ursprünglich nur, um selbständig zu werden, unabhängig von seinen Wohltätern, dann war ihm das zur zweiten Natur geworden*».[1]) Aehnlich wie bei Karenin liegen die Ursachen ja auch bei Hebbel. Das Denken, welches den Menschen von jenem Moment an beherrscht, als er sich seines Menschenwertes bewusst geworden ist, zeigt sich nicht anders denn als Folge des Autodidaktentums, das es wiederum selbst im Gefolge hatte. Fast möchte man behaupten, die Armut, eine der Hauptursachen für das Autodidaktentum, habe es verhindert, schon frühzeitig ein eigentliches Verhältnis zum Objekt zu gewinnen, das nur dann zum wirklichen Verhältnis wird, wenn es von einer gewissen Sorglosigkeit, von ruhiger Beschaulich-

[1]) Vgl. Karl Nötzel, Tolstois Meisterjahre, Einführung in das heutige Russland, 2. Teil, München-Leipzig 1918. S. 529.

keit und Genuss getragen sein darf.[1]) Hebbels gewissenhafte Forderung an sich selbst, seinen Mann in der Welt und im Leben zu stellen, gestattete nur dort völlige Hingabe, wo ein positives Resultat vorauszusehen war. Dieses erfolgte aber nicht aus der Hingabe an das Gefühl oder aus der Hingabe an das Objekt auf Grund des Gefühls. Statt dass er sich deswegen erlaubte, durch ‚Schauen' in sich aufzunehmen und das Geschaute erst zu verarbeiten, stand er von vornherein davon ab, weil das Denken die einzige Möglichkeit des Vorwärtskommens erschloss, und nahm durch das Denken auf. Aus dieser Voraussetzung ergab sich zunächst die Tatsache der Frage nach seiner Existenzberechtigung überhaupt, im weiteren der Kampf um diese Existenz; und dann, nachdem die Berechtigung erkannt war, die Tatsache des rastlosen Studiums: das hartnäckige Suchen und Forschen, der unermüdliche Eifer, aus allen Einzeldingen letzte Wahrheiten zu erschliessen, aus dem Singulären das Unendliche zu folgern. Solche Töne bilden den Grundakkord bis zum Aufenthalt in Paris.

Die Natur spielte hier verhältnismässig eine noch kleinere Rolle als die bildende Kunst. Nachdem es einmal für ihn feststand, dass sie nur das Werk eines unsichtbaren Schöpfers war, der sich in ihr in den verschiedenartigsten Formen versuche, konnten ihre mannigfaltigen Erscheinungen nichts anderes mehr bieten. Mit dem Schöpfer sich aber auf eine Stufe zu stellen, als 'auch Einem', der Werke hervorbringt, durfte oder mochte er nicht, da ja dieser Schöpfer ein unsichtbarer war, den man sich nicht einmal vorstellen konnte. Umsomehr hielt er sich an die bildende Kunst, denn hier waren die Werke Schöpfungen von Menschen, mit denen er auf einer Stufe lebte. Hier waren eventuell neue Erkenntnisse möglich, deshalb sein Drang, mit bildenden Künstlern in persönlichen Verkehr zu treten.

Paris ist der Kulminationspunkt der metaphysischen Spekulation.

«*Anna Schapire hat die Wandlung der Kunstanschauungen Hebbels untersucht und gezeigt, wie er von der Metaphysik*

[1]) Vgl. „Mutter und Kind", wo wir eigentlich diese Entwicklung finden.

zur Empirie kommt. Oskar Walzel hat Ergänzungen gegeben und die letzten Werke des Dichters daraufhin untersucht».[1]) Schapire verlegt den Eintritt der Wandlung ins Jahr 1847, also in die erste Wienerzeit.[2]) Ihr entschiedener Sieg wird auf das Jahr 1851 datiert, in welchem die «*Abfertigung eines ästhetischen Kannegiessers*» erschien.[3]) Schapire konnte sie nicht auf einen früheren Zeitpunkt fixieren, da ihre Untersuchung von den theoretischen und ästhetischen Aeusserungen ausging, die das Neue tatsächlich erst seit Wien 1847 aufweisen. Und doch — sollte die Möglichkeit einer früheren, ganz allmählich und beinahe unbewusst sich vollziehenden Anbahnung dieser Wandlung ausgeschlossen sein? Ihr Eintritt braucht nicht unbedingt mit der ersten Aufzeichnung zeitlich zusammen zu fallen.

Zwischen Paris und Wien liegt nun der einjährige Aufenthalt in Italien. Und der hätte in Hebbel wirklich nichts zurückgelassen? Mir scheint, er habe sogar den Umschwung mehr oder weniger bewirkt.

Der erste, der m. W. auf die relative Wichtigkeit des italienischen Aufenthaltes hinwies, war Tibal. Er bemerkte schon, dass Italien eine Aenderung in Hebbels Charakter und poetischem Talent hervorgerufen habe, dass er in Italien sich weniger mehr um die Idee der Erscheinungen, als um diese selbst bekümmerte, dass an Stelle der beauté morale immer eindringlicher die beauté sensible an Bedeutung gewinne. «*Il vit moins par l'intelligence et plus par le sens*».[4]) Für Tibal war das eine gewöhnliche Erscheinung. Er zitiert Goethe und meint, für einen Mann des Nordens sei die Transformation durch den Süden eine stets wiederkehrende, unausbleibliche Tatsache. Hingegen glaube ich, man dürfe sie für Hebbel so wenig als für Goethe zu allgemein nehmen.

Goethe fasste 1788 den Inbegriff seiner römischen Erfahrungen in folgende Worte zusammen: «*Ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wieder gefunden; aber*

[1]) Arthur Kutscher: Hebbel und Grabbe. München-Berlin 1913. S. 104.
[2]) Vgl. A. Schapire-Neurath, Fr. Hebbel, (A. N. u. G. No. 238) Leipzig 1909, S. 119, 121.
[3]) Schapire, a. a. O., S. 122.
[4]) Tibal, a. a. O., besonders S. 691.

als was? — Als Künstler». Dieses Künstlertum definiert er weiter: «*Immer tätiger, nach innen und aussen fortwirkender poetischer Bildungstrieb macht den Mittelpunkt und die Base seiner Existenz. Hat man den gefasst, so lösen sich alle übrigen scheinbaren Widersprüche. Da dieser Trieb rastlos ist, so muss er, um sich nicht stofflos selbst zu verzehren, sich nach aussen wenden*».[1]) — Sich nach aussen zu wenden, um sich nicht stofflos selbst verzehren zu müssen, tat aber gerade Hebbel not, der mit dem «*Vorwort zur Maria Magdalene*» sich bereits in sein Innerstes zurückgezogen hatte und dessen Moloch vielleicht aus diesem Grunde keinen Schritt vorwärts gehen mochte. Es musste ein Neues eintreten, wenn er nicht an sich selbst und an seiner Dichterkraft irre werden sollte.[2])

Goethe bekannte, dass er in Italien sich selbst wiedergefunden habe, und Hebbel gesteht, «*dass ich, wenn mich nicht alle Zeichen trügen, mich hier selbst noch einmal finden und etwas arbeiten werde*» (B. III. 229). Gewiss ist Hebbel niemals so weit gekommen wie Goethe, und gewiss hat der italienische Aufenthalt für ihn nicht dieselbe Bedeutung. Aber Hebbel hat immerhin gegen früher den sehr wesentlichen Fortschritt gemacht, dass er neben dem begrifflosen Denken dem begrifflichen Schauen (*«sehen lernen*» ist sein Ausdruck» [B. III. 185]) Platz einräumte.

Wenn er seinerzeit in München, Kopenhagen, Paris sich aufrichtig abmühte, dem Objekt (der Natur sowohl als der bildenden Kunst) auf Grund des Denkens Verständnis abzuringen und aus ihm Ideen herauszuklauben, die einen gewissen Zusammenhang mit seiner Welt- und Lebensdeutung ahnen liessen, und das in dieser Periode nichts anderes zur Folge hat, um mit Kant zu reden, als dass «*sein Genie nicht etwa bloss die Ideen aus dem weiten Felde der Wissenschaften und Künste sammelte, und sie mit andern . . ., zu vermehren, sondern als verwandelte er sie... nach einem gewissen Gesetz der Assimilation auf eine ihm eigene Weise in seine spezifische Denkungsart*», (wodurch sie natürlich von den Anschauungen eines grossen

[1]) Zitiert bei Dilthey, a. a. O., S. 177.

[2]) Die speziellere Bedeutung dieses Neuen ist an Ort und Stelle im III. Kap. dieser Arbeit erörtert.

Teiles der Menschen verschieden werden und dem Verständnis Schwierigkeiten entgegensetzen),[1]) so hat das alles mit hierin seinen Grund, dass ihn die äusseren Lebensverhältnisse auf dieser Bahn unaufhaltsam vorwärts trieben, dass Bamberg, der fast ausschliessliche Umgang, die gleichen Wege ging, und dass die metaphysische Konstruktion des Weltgebäudes zu einem entschiedenen Abschluss drängte. Schrieb doch Bamberg in seinem Büchlein über Hebbel, «*dass die Kunst überhaupt die Aufgabe hat, die Schönheit des Lebens vor das Bewusstsein zu bringen . . . sie soll zeigen, wie sich im Leben nur ein Einziges, Ewiges, das an und für sich Nothwendige, vollbringt, wie sich der Mensch der durch das Gesetz allein möglichen Harmonie, nur durch scheinbare Zersplitterung, nur durch mannigfaltige, miteinander collidierende Verhältnisse, bewusst werden kann*».[2])

Hebbel wollte Herr über die Wirklichkeit werden, indem er über sie hinaus sah und das Denken von der Gebundenheit an die Natur der Dinge loslöste. Und Italien wies ihm, dass das Umgekehrte — kein unbedingter Fehlweg zu sein brauche. Ohne sich weiter mit quälenden Fragen der Analyse abzugeben, überlässt er sich hier der Natur und dem Leben restlos. Alles ist Gegenständlichkeit geworden. Das Leben und die Natur wirken auf ihn; er entzieht sich dieser Wirkung nicht und gesteht der Funktion des Gesichtssinnes das gebührende Recht zu. Dabei wird ihm offenbar, nicht dass der bis anhin eingeschlagene Weg etwa ein durchaus falscher gewesen wäre, aber dass er gleichsam zu schmal werde, um beide Füsse nebeneinander schreiten zu lassen. — In der Idee hatte er Natur und bildende Kunst bis zum Aufenthalt in Paris ausgekostet. Da sie ihm also folgerichtigerweise eigentlich nichts mehr zu bieten hatten, er aber doch die neuen Eindrücke nicht einfach negieren konnte, war er mit Notwendigkeit vor die Tatsache gestellt, das Objekt selbst ins Auge zu fassen, nicht nur dessen Bild. Die Konzession an die Gegenständlichkeit erleichterte ihm das Jahr in Italien. Die ganze folgende

[1]) J. Kant, Recensionen von J. G. Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Teil 1, am Anfang.

[2]) Felix Bamberg, Ueber den Einfluss der Weltzustände auf die Richtungen der Kunst, und über die Werke Friedrich Hebbel's, Hamburg 1846. S. 17.

Wienerzeit ist davon nur die Anwendung und praktische Weiterbildung. Auf das etwas leichte Leben im Süden folgte eine ruhige Beschaulichkeit, vermittelt durch ein glückliches Familiendasein. Seine Existenz ist so gut als gesichert; mit dem rastlosen Studium hat es ein Ende; gewissermassen sorglos darf er die Breite des Lebens auf sich wirken lassen, ohne sich aber einem ausschliesslich gefühlsmässigen Geniessen hinzugeben. Denn er lehnt ausdrücklich ab, ein Naturschwärmer geheissen zu werden. Das neue Verhältnis zur Natur und zur bildenden Kunst spricht sich deswegen bloss allgemein als ein positives Verhältnis dem Objekt gegenüber aus. Nur weil die Natur nun plötzlich mehr des Abwechslungsreichen bot, als die bildende Kunst, die ihm nach wie vor dieselben Probleme aufzeigte, da er hinter ihr eigentliches Wesen nicht kommen konnte, hatte er sich in dieser bald einige wenige Werke zu besonderem Genuss auserlesen, die Natur aber und ihre wechselreichen Erscheinungen zum Gegenstand vermehrter Hingabe erkoren.

Die Berichtigung der ganzen Auffassung teilte sich naturgemäss auch der Dichtung mit.

In der ersten Schaffensperiode hat Hebbel unzweifelhaft Ideen zum Leben verholfen. Vom «*Diamanten*» sagt er: «*die Idee ist einzig und von unerschöpflicher Tiefe*» (B. I. 321, 27) oder «*ich denke... Allem eine tiefere Bedeutung zu geben; sonst könnte mich die Sache natürlich nicht reizen*» (B. I. 278, 17). — Zumeist trägt er sie jahrelang mit sich herum, bis sie durch irgendwelchen Zufall ihre Verkörperung erhalten. Der Keim zur «*Judith*» findet sich schon 1836: «*Das Weib ist in den engsten Kreis gebannt*» (T. I. 366) und lässt sich durch die mannigfaltigsten Variationen hindurch verfolgen, bis die Tragödie 1839 in kurzer Zeit ausgearbeitet wurde. «*Genoveva*» reicht noch weiter zurück, bis Wesselburen. Ueber den Stoff hatte er nach eigenem Geständnis des öftern eingehend nachgedacht, hauptsächlich anlässlich der Bearbeitungen Maler Müllers und Tiecks, die er beide ablehnte (vgl. T. I. 1475). Gedichtet wurde sie erst 1840. Von der «*Maria Magdalene*» behauptet er, dass er sie «*sieben Jahre im Busen getragen*» (B. III. 210, 19 und 232, 13). «*Durch Dulden Thun: Idee des Wei-*

bes» (T. I. 1516) ist die lakonische Notiz, als sich ihm 1839 der Stoff zu verdichten begann. Auch die «*Julia*» lässt sich bis nach Wesselburen zurückverfolgen.[1]) Das charakteristische Beispiel aber für die Entstehungsart der Dramen der Frühzeit bildet der «*Moloch*», obschon ihn Hebbel an den Brand von Hamburg anschliessen zu müssen glaubte (vgl. B. VI. 256, 12; T. III. 3595). Die Wandlung seines Denkens und Schaffens war jedenfalls mit ein Grund, warum gerade der «*Moloch*» Torso blieb. «*Was mich an dem Stoffe reizte, sagte der Dichter einmal zu Glaser, das war die religiöse Idee und der Gedanke, ein Volk stammeln zu lassen. Das Eine habe ich in den Nibelungen dargestellt, das andere werde ich im Christus thun. Das ist der Grund, warum ich den Moloch nicht vollende*».[2]) Gewiss war bei dem langen Herumtragen des Stoffes der ideelle Gehalt der Konzeption unterdessen teilweise von einem andern tragischen Bilde aufgenommen worden und drängte teilweise zu einer noch erhabeneren Gestaltung. Zweifelsohne gelang es ihm aber auch wegen der veränderten Anschauung nicht mehr, einfach einer nackten Idee, die zudem noch auf möglichst breiter Grundlage sich aufbauen sollte, verkörpertes Leben zu schenken.[3]) Näher darauf einzutreten, liegt nicht im Sinne des Themas. Nur eines sei noch ausgesprochen: es bleibt gewissermassen eine Ironie des Schicksals, dass die erste Szene in Italien, im Colosseum gedichtet wurde.[4]) — Im übrigen, von den Schöpfungen der mittleren Jahre abgesehen (Michel Angelo, Julia, Rubin, Trauerspiel in Sizilien etc.), dürfte für alle spätern Produkte massgebend sein, was er an Maria v. Wittgenstein am 2. Dezember 1858 schrieb: «*Ich sehe Gestalten, mehr oder weniger hell beleuchtet, sei es nun im Dämmerlicht meiner Phantasie oder der Geschichte, und es reizt mich, sie festzuhalten, wie der*

[1]) Im übrigen verweise ich für weitere Einzelheiten auf die Einleitungen und die diesbezüglichen Anmerkungen in Zinkernagels Ausgabe der Hebbel'schen Werke, bibliograph. Institut, 6 Bände.

[2]) Hebbel's Werke, herausg. v. Krumm, Bd. 8. Einl. v. E. Kuh, S. 17/18.

[3]) Im weiteren beachte man nur einmal, was nach Kuh's Darstellung dieses Riesengemälde alles fassen sollte. S. 20—24 a. a. O.

[4]) Diese, im Hinblick auf die frühere vollkommen von anderer Voraussetzung ausgehende Anschauung mag wohl mit ein innerer Grund gewesen sein, warum die geplanten Umarbeitungen der Judith, Genoveva und besonders des Diamanten zu keiner befriedigenden Lösung gebracht werden konnten.

Maler» (B. VI. 215). Die Aeusserung klingt stark an Goethes Widmungsverse zum Faust an und deutet, nicht auf dieselbe, aber doch auf eine nicht mehr gerade entgegengesetzte Arbeitsweise hin. «*Dem Leser der Tagebücher kommt die erste Kunde von Hebbels Beschäftigung mit dem Herodesstoff nicht wenig überraschend. Lakonisch meldet der Dichter unterm 7. Dezember 1846: «Herodes und Mariamne. Tragödie, aber natürlich das ganze Leben des Herodes umfassend*» (T. III. 3837)».[1]) Er greift nicht zur gewaltsamen, wenn auch «*kraftvollen Umbiegung eines geheiligten Berichtes*»,[2]) wie bei der Judith, sondern er hält sich beinahe krampfhaft an die überlieferte Fabel, wie sie Flavius Josephus erzählt. — Vom Stoff der «*Agnes Bernauer*» erfahren wir überhaupt erst, als am 30. September 1851 ein Akt des Werkes schon vollendet ist (T. III. 4941). — Zu «*Gyges und sein Ring*» kam er gar «*wie der Knabe zum Vogel; er fängt ihn, weil er gerade dasitzt, und sieht sich ihn erst näher an, wenn er ihn in der Hand hat, um zu erfahren, was es für ein Kerl ist*» (B. VII. 302, 20). Der Bibliothekar Braun von Braunthal wies ihn auf die von Herodot überlieferte Sage hin «*auf der Bibliothek des Polizeiministeriums*» (B. VII. 292, 13). — In der Vorrede zu den «*Nibelungen*» heisst es: «*Der Zweck dieses Trauerspieles war, den dramatischen Schatz des Nibelungen-Liedes für die reale Bühne flüssig zu machen, nicht aber den poetisch-mythischen Gehalt des weitgesteckten altnordischen Sagenkreises, dem es selbst angehört, zu ergründen*» (W. IV. 342, 2).[3]) — Und der Stoff des «*Demetrius*» wurde ihm nahegelegt durch das Schillerjubiläum. — Im grossen Ganzen steht die zweite Schaffensperiode unter dem Zeichen der Dramatisierung von Fabeln und Anekdoten. Die Idee, die früher so sehr im Vordergrund stand, dass man sagen kann, die dramatischen Personen seien der Nebenzweck, indem sie allein diese Idee sichtbar zu machen, sie mit Fleisch und Blut auszustatten hatten, trat nach der italienischen Perode nur noch insofern auf den Plan, als die nun auftretenden Menschen eben nicht als Schemen ein gedanken-

[1]) F. Zinkernagel: Hebbel's Werke, Bd. III, S. 73.

[2]) Walzel, a. a. O., S. 87.

[3]) Noch deutlicher kommt es zum Ausdruck in den Worten, er habe nicht im Sinn gehabt, „irgend ein modernes Lebens-Problem zu illustrieren" (W. IV, 342, 2ff.).

loses Leben führen, sondern in der Welt eine Anschauung vertreten sollen. Hebbel nähert sich hierin sehr der Arbeitsweise unserer Klassiker. Ja, es kommt sogar so weit, dass er sich beim «*Gyges*» gestehen muss, der Ideenhintergrund, dessen er sich sonst stets vor dem Stück bewusst war, sei ihm erst nach dessen Vollendung aufgegangen (vgl. B. V. 204, 8). Und der «*Demetrius hat in Hebbels Sinn einen Ideenhintergrund überhaupt nicht*».[1])

Im weiteren erstreckt sich das Neue bis auf die Technik in der Behandlung der Charaktere. Hebbel sagt an einer Stelle: „«*Deine Leute schwitzen nicht!*» *mögte ich zu jedem unserer jetzigen Dramen-Dichter sagen. Obs Juden oder Türken, Heiden oder Christen, Opiumkäuer oder Knoblauch-Esser sind, man merkt's der Atmosphäre nicht an*“ (T. III. 5182). — Das Malerische, das seit dem «*Michel Angelo*» zu beobachten war und das in der «*Agnes Bernauer*» ausgebildet wurde, erreicht im «*Demetrius*» die volle Höhe. «*Das Leben in seiner Unterschiedlichkeit muss Farben geben, das Charakteristische gilt als Ziel. Hebbel betont das besonders als Gegensatz zu Schiller. Er weiss, was ihm die Beobachtung gab für die italienischen Volksszenen im Michel Angelo, welchen Wert seine Kenntnisse des deutschen Volkslebens hatten für die Agnes Bernauer, und so reist er denn jetzt nach Krakau, um polnisches Volk und Milieu für seinen Demetrius kennen zu lernen*».[2]) — Der Zeit und dem Milieu angepasst sind auch die Gestalten in den «*Nibelungen*». Augenscheinlich war es sein Bestreben, ihnen das zu verleihen, was er im Hinblick auf die heiligen drei Könige in «*Herodes und Marianne*» einmal Holzschnittstil (B. IV. 243) nennt; er suchte in dieses Gemälde der primitiven Kultur das Naive hineinzubringen, das die heilige Geschichte der alten Künstler an heimische Verhältnisse anklingen machte; und daraus vielleicht lassen sich jene Beziehungen auf Situationen des häuslichen Lebens erklären, an denen diese Heldentragödie so auffallend reich ist.[3])

Hebbel schildert jetzt die objektive Welt. Und so wird es ihm ermöglicht, sich auch an ein Epos zu wagen. Denn die

[1]) Walzel, a. a. O., S. 111.
[2]) Kutscher, a. a. O., S. 114.
[3]) H. Deiters, Stilist. Studien zu Hebbels Tragödien, Diss. Berlin 1910/11.

gegenständliche Hingabe an die Breite des Lebens findet immer ihre Form im Epos.[1]) Auch einen Parzival, ein Nibelungenlied, eine göttliche Komödie zu schreiben, war erst jener Zeit und jenen Künstlern vergönnt gewesen, denen sich das ganze Mittelalter vergegenständlicht, objektiviert hatte. Wie wenig aus diesem Grunde Hebbels Produktion dem epischen Fache in der Frühzeit angepasst war, zeigen die Novellen, die ja doch nichts anderes als in Prosa aufgelöste, kleine Dramen sind. Vielleicht ist es kein Zufall, dass auch Goethe sich erst nach der italienischen Reise der Epik des XIX. Jahrhunderts, der Novelle, zugewandt hat.

Das Resultat der Untersuchung lässt sich daher bequem in einen einzigen Satz bringen: Aus dem bloss denkenden Menschen Hebbel hat sich — letzten Endes seit dem Aufenthalt in Italien — ein Mensch entwickelt, der neben dem «Denken» auch dem «Schauen» eigene Berechtigung zuerkennt.

So stellt sich Hebbels Entwicklung dar, als ein stetes Entfalten aller derjenigen Kräfte, die in letzter, nie erreichter Potenz, wahres Menschentum ausmachen.

Zum Schluss sei ein Gedanke Hermann Grimms erwähnt, den jener auf Goethe anwandte, der aber mit einer leichten Umänderung der Worte auch auf Hebbel und seine Dichtung passen möchte. H. Grimm sagt: Festzustellen, was Goethe für seine Gestalten der Skulptur und Malerei zu verdanken habe, sei wichtig, «*nicht weil es eine leere Neugier nach den persönlichen Verhältnissen des Dichters als Ursprung seiner Figuren befriedigte: — sondern weil die Feststellung, welchen Zuwachs an dichterischer Fähigkeit Goethe durch den Einfluss der bildenden Kunst empfangen hat, einen der Beweise für die Wahrheit bildet, dass wahrhaft künstlerisches Schaffen nicht aus dem Bereiche einer einzigen Kunst heraus möglich sei, sondern dass es für meisterhafte Ausübung jeder einzelnen Kunst des Einflusss aller Künste bedürfe*».[2])

Für Hebbel müsste man an Stelle der bildenden Kunst, Skulptur und Malerei, ganz allgemein die Natur und das man-

---

[1]) Dilthey, a. a. O.. S. 2.

[2]) Herm. Grimm: Goethes Verhältnis zur bild. Kunst, Vortrag, gehalten in der Sing-Academie am 4. II. 1871.

nigfaltige Leben in ihr, mit einem Wort, die Erkenntnis des Gegenständlichen, einsetzen. Und dann würde es für Hebbel heissen, dass seine Erkenntnis des Objektes an sich für ihn einen der Beweise lieferte (natürlich auch für uns), dass künstlerisches Schaffen aus dem Bereiche einer einzigen Kunst heraus zur Not wohl möglich sei, dass aber meisterhafte Ausübung der Kunst sich dem Einfluss der objektiven Welt (sei es nun den Erzeugnissen der Natur oder der bildenden Kunst) nicht entziehen dürfe.

Vita.

Ich, Emil Friedrich Weiss, wurde als ältester Sohn des Sekundarlehrers Emil Friedrich Weiss und seiner Gattin Helene Karoline Frieda, geb. Seitz, am 24. März 1894 in meiner Heimatstadt Basel geboren. Vom Jahre 1901 an besuchte ich die hiesige Primarschule, seit 1905 das untere, seit 1909 das obere Gymnasium von Basel. Im April 1913 verliess ich diese Anstalt, mit dem Zeugnis der Reife versehen, um vom S. S. 1913 bis W. S. 1918 an der Universität Basel Germanistik, lateinische und griechische Philologie zu studieren. Wiederholte Grenzbesetzungsdienste haben mein Studium unterbrochen; doch wurde es mir möglich, vorliegende Dissertation im S. S. 1918 abzuschliessen und im November desselben Jahres das mündliche Doktorexamen zu bestehen.

Ich habe bei folgenden Dozenten Vorlesungen gehört: Heman, Herzog, Hoffmann-Krayer, Joël, Lommatzsch, vonderMühll, Niedermann, Otto, Petersen, Stähelin, Stroux, Unger, Wackernagel, Zinkernagel. An Seminarübungen habe ich teilgenommen bei den Herren Herzog, Lommatzsch, Otto, Petersen, Stroux, Unger, Wackernagel, Zinkernagel.

Vorliegende Dissertation wurde im S. S. 1916 auf Anregung des Herrn Prof. Dr. Unger begonnen. Nach dessen Weggang übernahm sein Nachfolger, Herr Prof. Dr. F. Zinkernagel, die Leitung. Ihm und seinem stets aufmunternden Zuspruch, an dem er es während der Ausarbeitung nie hat fehlen lassen, bin ich zu besonderem Danke verpflichtet.